

**MONATSHEFTE**  
FÜR  
**MUSIK-GESCHICHTE**  
HERAUSGEGEBEN  
VON DER  
**GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.**

**SECHZEHNTER JAHRGANG**

**1884.**

REDIGIRT  
VON  
**ROBERT EITNER.**

---

LEIPZIG,  
Breitkopf und Haertel.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.



## Inhalts-Verzeichniss.

	Seite
Neue Strömung in der Tonkunst, von H. Eichborn . . . . .	1
Anton Brumel, von Eitner . . . . .	11
Gaspard Duiffoprugcar . . . . .	14
Das katholische deutsche Kirchenlied. 2. Bd. von Bäumker. Anzeige.	15
Beitrag zur Biographie der Komponisten der Psalmen von Cl. Marot und Th. de Beze, von G. Becker . . . . .	19
Guillaume Dufay, von Eitner . . . . .	21
Geschichte der Musik im Umriss, von Dr. H. A. Köstlin. Anzeige	24
Receuil de Chansons populaires, par E. Roland. Anzeige . . . . .	26
Zur Geschichte der Volksliedermelodien, von W. Bäumker . . . . .	29. 92
Biographische Notizen . . . . .	32
François Gindron, von Georg Becker . . . . .	37
Cantaten aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhun- derts, von Eitner . . . . .	40. 45
Die neugriechischen Tongeschlechter, von Raym. Schlecht . . . . .	55
mit einer Beilage in 4 <sup>o</sup> .	
Johann Stobaeus ein Mitglied des Königsberger Dichterkreises, von Dr. L. H. Fischer . . . . .	89
Heinrich Albert, Biographie nach Dr. L. H. Fischer . . . . .	95
Johann de Muris, Biographie nach Dr. Rob. Hirschfeld . . . . .	97
Totenliste des Jahres 1883, die Musik betreffend . . . . .	99. 109. 117
Bartholomaeus Gesius, Biographie nach R. Schwartz . . . . .	105
Die Stadtbibliothek in Lübeck . . . . .	113
Discours des Herrn Quanz über das Clavieraccompagnement (1763)	120
Mittheilungen Nr. 1—12.	
Rechnungslegung über die Monatshefte 1883 . . . . .	129
Namen- und Sach-Register . . . . .	131
Beilagen: Studien beim Lesen von Handschriften, zu Nr. 1.	
Cantaten des 17. und 18. Jahrhunderts. I. Teil: H. Albert, G. H. Stoezel, Reinh. Keiser. 11 Bogen. Kata- log der Musikalien-Sammlung des Joachimsthal'schen Gymnasiums zu Berlin. Bogen 2—10.	

## Ehren- und korrespondirende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen  
 P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)  
 Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett  
 Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilg. der Kgl. Bibliothek in München.

## Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender  
 Rob. Eitner, Sekretär, Templin (U./M.)

## Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock	Alex. Kraus Sohn, Florenz
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)	Emil Krause, Hamburg
Ev. J. Battlogg, Frühmesser und Chorreg. in Gurtis	Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Wilh. Bäumker, Kaplan, Nieder- krüchten	Moritz Lentzberg, Berlin
Georg Becker, Lancy bei Genf	Leo Liepmannsohn, Berlin
Ch. Fr. le Blanc, Kaplan, Utrecht	Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
H. Böckeler, Domchordir., Aachen	Bernh. Loos, Basel
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau	Karl Lüstner, Wiesbaden
Dr. W. Braune, Prof., Giessen	Georg Maske, Oppeln
Breitkopf & Härtel in Leipzig	Dr. Melde, Prof., Marburg
Dr. Oscar Chilesotti, Bassano Veneto	Freiherr von Mettingh, Nürnberg
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld	Therese von Miltitz
Rud. Damköhler, Buchhändler, Berlin	Dr. Mueller, prakt. Arzt, Berlin
Rich. Dannenberg, Tonkünstler, Hamburg	M. Notz, Musikdir., Cannstadt i/W.
Alfr. Dürffel, Leipzig	Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten	Postler, Pastor in Parchim.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Breslau	Albert Quantz, Göttingen
Dr. Im. Faisst, Prof., Stuttgart	Julius Richter, Pastor
Dr. F. Fraidl, Graz	Carl Riedel, Professor, Leipzig
Edm. Friese, Musikdirektor, Offen- bach a/M.	Dr. Hugo Riemann, Hamburg
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diessen- hofen (Schweiz)	A. G. Ritter, Musikdir., Magdeburg
Moritz Fürstenuau, Prof, Dresden	G. Schefer, Buchhändler, Berlin
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg	Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden	Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg
S. A. E. Hagen, Kopenhagen	Jos. Sittard, Stuttgart
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg	F. Z. Skuherski, Direktor, Prag
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier	F. Simrock, Berlin
August Hettler, Berlin	Dr. H. Sommer, Prof., Braunschweig
Dr. Robert Hirschfeld, Wien	J. A. Stargardt, Berlin
Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg	C. Stiehl, Musikdirektor, Lübeck
Dr. O. Hostinsky, Prag	Reinhold Succo, Musikdirekt., Berlin
Dr. Otto Kade, Musikdirektor, Schwerin i/M.	Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Ober- drauburg in Kärnten
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i/W	Joaquim de Vasconcellos, Porto (Por- tugal)
Otto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern	Wilh. Jos. von Wasielewski, Blanken- burg a/H.
	Jacob Wüst, Stiftskaplan und Chor- direktor, Luzern
	Dr. F. Zelle, Berlin



# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

**XVI. Jahrgang.**  
**1884.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 50 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen  
Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W.  
Leipzigerstrasse 190. Bestellungen nimmt jede Buch-  
und Musikhandlung entgegen.

**No. 1.**

## Neue Strömung in der Tonkunst. (H. Eichborn.)

Unter allen Künstlern sind die ausübenden Musiker und die Schauspieler am wenigsten in der Lage, für den Nachruhm zu schaffen, denn das lieblichste Spiel, der herzinnigste Gesang, wie der Rede und Menschenschilderung ergreifendste Gewalt sinken mit dem Tode der Urheber in's Nichts, und nur trockene Namen und Daten verzeichnet die Historie, bei denen wir uns denken, was wir wollen und können. Niemand kann sich heute von der Darstellungskunst eines Garrick, eines Iffland, niemand von der Gesangkunst einer Faustina Hasse, einer Catalani, niemand von dem Violinspiel eines Paganini einen klaren Begriff machen. Aber auch mit des Tondichters Unsterblichkeit ist es schlimm bestellt. Unter allen Kunstwerken sind seine Erzeugnisse am meisten der Gefahr ausgesetzt, in Vergessenheit zu geraten. Was kann es seinem Nachruhme nützen, wenn seine überlieferten Kompositionen dem einen oder andern Musikgelehrten zufällig unter die Hände geraten, und dieser beim Durchblättern der verstaubten Partituren vielleicht einen schwachen Begriff von der Macht der Töne empfängt, die in den krausen Notenzeichen geheimnisvoll verschlossen liegen, was hilft zu seiner Ehre die Erwähnung in den von einer handvoll Liebhaber gelesenen musikhistorischen Blättern! Der Baukünstler schafft für Jahrhunderte, für Jahrtausende, das Genie großer Maler und Bildhauer verkünden ihre Bilder, ihre aus festem unvergänglichen Stoffe

gefügt Statuen noch spätesten Geschlechtern. Was ist des großen Musikers Loos? Vergessenheit! Seine Werke frisst der Staub und Moder der Bibliotheken. Der Gedanke an die dieses Schicksal nicht teilenden großen Genien Mozart, Beethoven, Gluck, Bach u. a. spricht nur für unsere Betrachtung. Denn wär' es an sich schon traurig genug für den Tondichter, dass nur die allerersten und gewaltigsten unter ihnen, wie sie nur in großen Zeiträumen vereinzelt erstehen, lebendig in ihren Werken fortleben, so ist auch selbst bei diesen solches Fortwirken eng begrenzt und von allerhand Zufälligkeiten abhängig. Was kennt die Mehrzahl auch nur der Gebildeten von den Kompositionen des größten aller Musiker, Palestrina? Und wenn sie einmal etwas von ihm zu hören bekommt, was wohl alle Jubeljahre sich ereignen mag, was verstehen sie davon? Wie fern steht eine Art von Musik dem, was heute die meisten selbst leidlich gebildeten musikalischen Ohren kitzelt! Was wüssten wir von Bach, wenn nicht zufällig Mendelssohn auf die Matthäus-Passion aufmerksam geworden wäre und dieselbe zur Aufführung gebracht hätte? Bis dahin war er nur als Orgelmeister bekannt, und niemand hatte eine Ahnung von seiner titanischen Größe. Und wieviel kennt man denn heutzutage von den Opern eines Gluck? Ueber einen Mozart urteilt eine gewisse Klasse von Musikern der Gegenwart, die Richard Wagner als den Musikheiland, von dem ein Licht auf neue Jahrhunderte hinaus entstrahlt sei, verehrt, ziemlich verächtlich und geringschätzig; ja es giebt in unseren Tagen Domkapellmeister, die sogar einen Palestrina in die Rumpelkammer werfen und seinen erhabenen Tongebilden die Stümpereien moderner Kirchenkomponisten vorziehen! Ein Haydn existirt für diese Leute kaum noch. Was aber wird denn, wenn man des jüngsten großen Todten gedenkt, von Wagner's Schöpfungen der Nachwelt lebendig erhalten bleiben? Nun, das, worauf der Meister grade den Hauptwert legte, sicher am wenigsten! Musikwerke müssen aufgeführt werden, sonst sind sie begrabene Schätze. Gedichte, Dramen aus ältesten Zeiten kann jeder, dem die nötige Bildung nicht mangelt, lesen und, sofern sie an sich oder für ihn genießbar sind, genießen; sie erhalten den Ruf des Dichters viel unmittelbarer und leichter, als Tonwerke den ihres Schöpfers. Welche Mühe verursacht es letztere zu beleben, zur Aufführung vorzubereiten, die ausführenden Kräfte, das Publikum mit dem nötigen Interesse zusammenzubringen! Daher das grelle Missverhältnis, in welchem die geringe Zahl der wirklich zu Gehör gebrachten und der dauernd aufgeführten Tonwerke zu der Menge

des Erzeugten, natürlich sprechen wir hier nur von den besseren Sachen, steht, wovon ein großer Teil als totgeboren bezeichnet werden kann — totgeboren nicht etwa, weil es ihm gerade an Lebensfähigkeit fehlt, sondern weil ihm die nötige Pflege, die unentbehrlichste Hilfeleistung, die der zur Welt kommende bedarf, mangelt. Ergeht es schon den Produkten der Gegenwart im allgemeinen so trübselig, wie muss es da erst mit dem, was vergangene Zeiten an Tongebilden geschaffen haben, stehen! Ist doch gerade in der Musik der Geschmack so wechselnd, wie kaum in einer andren Kunst! Kein Wunder also, dass Kompositionen nach wenigen Jahrzehnten schon veraltet erscheinen, sie müssten denn den Stempel des Genius an sich tragen, dessen Werke sich bekanntlich ewiger Jugend erfreuen. Ein Hauptgrund für diese Erscheinung liegt darin, dass die Tonkunst, wenigstens unsre heutige Tonkunst, die jüngste unter allen ihren Geschwistern, dass sie ein spätgeborenes Kind ist, das erst lange, nachdem alle andren Künste vollständig gereift und erwachsen waren, nachdem sie längst ihre Triumphe gefeiert und ihre Lorbeeren eingeheimst hatten, geboren ward und heranreifte. Was haben ein paar Jahrhunderte im Laufe der Geschichte zu sagen! Die Dichtkunst knüpft sich an die ältesten Traditionen des Menschengeschlechts, die Wunder der Baukunst, der Bildhauerei ragen zum Teil als ehrwürdige Urzeugen der ältesten Epochen der Menschheit in die Gegenwart herein, die Malerei feierte mit den andren bildenden Künsten schon im alten Hellas ein Blütenzeitalter — die Tonkunst nur ist ein Gebilde der letztverflossenen Jahrhunderte, durch lose Anknüpfungspunkte mit dem, was das Altertum auf diesem Gebiete leistete und was im Vergleiche zur Musik der Gegenwart kaum wie ein schwacher Schattenriss zu einem prachtvoll und farbenprächtigt bis in's kleinste ausgeführten Gemälde sich ausnimmt, verbunden, fast ohne Zusammenhang aber mit gleichartigen Kunstbestrebungen kulturfremder Völker andrer Erdteile, wie die Araber, Inder, Chinesen. Die bildende Kunst der alten Zeit weist uns unübertroffene, ja unerreichbare Vorbilder, an den Baudenkmalern des Mittelalters blicken wir mit Ehrfurcht und Bewunderung empor, in den Dichtwerken versunkener Perioden der Menschengeschichte finden wir uns mit unsren Lastern und Tugenden, mit unsren Schmerzen und Freuden wieder und genießen behaglich die uns vom Dichter entrollten Bilder. Wie anders in der Musik! Ueber Bach und Haendel reichen die Gaben, die uns in den Concerten dargebracht werden, nicht hinaus, mit sehr seltenen Ausnahmen; es ist, als seien

diese beiden Heroen die Erfinder unsrer Musik und, wie Pallas Athene aus Zeus Haupte nach der Mythe, vollkommen und fertig in die Welt getreten, die vorher nur eine musikalische Sandwüste aufzuweisen gehabt habe. Aber auch Bach und Haendel wollen unsrer Generation allein auf die Dauer nicht munden; sie findet sovieles an ihnen veraltet, zopfig, barock und eintönig bei aller Polyphonie und sehnt sich nach den beweglicheren farbenreicheren Gebilden späterer Zeiten, bis auf die Gegenwart herab, in der sich die glänzendsten, wenigstens äußerlich glänzendsten und am meisten blendenden und schimmernden Tongemälde vorfinden, deren Gedankengehalt allerdings zu dieser Farbenverschwendung in merkwürdigem Gegensatze steht. Diese Komponistenreihe von Bach bis heute ist aber keine zahlreiche, sie weist nur wenige Namen, meist von glänzendem Rufe, auf, deren Schöpfungen noch erklingen; in ewiges Schweigen gehüllt sind neben diesen die Werke so vieler bedeutender Talente. Doch was will diese Unterscheidung zwischen Genius und Talent! Sie gehört zu den vielen hergebrachten und tiefeingewurzelten Wortklaubereien, mit denen wir uns in Ermangelung fester klarer Begriffe, bestimmter Unterscheidungsmerkmale herumschlagen. Wo hört das Talent auf, wo fängt der Genius an! Wieviel tragen ferner äußere Verhältnisse, Glück, günstige Lebensumstände, ja sogar Irrungen, Betrug, Zufall dazu bei, das, was vielleicht kaum Talent ist, als Genius erscheinen zu lassen, ohne dass die Wahrheit an den Tag kommt; wieviel Genie mag andererseits in unverdiente Vergessenheit geraten, oder nie sich zum Lichte durchkämpfen, wobei wir Genie und Talent nur als verschiedene Stufen einer sehr großen Leiter auffassen. Je weiter die Entstehungszeit eines Musikstückes zurückliegt, desto weniger hat es Aussicht, durch Aufführung in's Leben zu treten. Je älter ein Erzeugnis der Malerei, desto größer sein Wert, desto lebhafter das Interesse der Kunstfreunde. In den Gemäldegalerien prangen die Bilder untergeordneter Talente neben den Meisterwerken, jedem Besucher sichtbar, vielleicht von vielen mit demselben Kunsteifer wie jene betrachtet. Wer kümmert sich um alte Musikalien! Kompositionen sind mit wenigen Ausnahmen Eintagsfliegen. Wir denken dabei nicht an den Schwall der musikalischen Tagesliteratur, an die Tanzstücke, Lieder, die Operetten und Opern, die nur geschrieben sind, um bestenfalls einige wenige Aufführungen zu erleben und dann im Staube der Theaterbibliotheken sanft zu entschlummern, an diese musikalische Sündflut, die sich alle Jahre erneut und mit verheerender Gewalt über uns herein-

bricht. Sie verinnt ebenso rasch, wie die Wasserströme eines Platzregens, denn „Wasserkomponisten“ (analog den „Wasserdichtern“ in der deutschen Literatur) sind es fast ausschließlich, die mit vereinten Kräften die Flut auf uns ergießen. Aber auch die festeren Bestandteile der Musikkultur sind der Zersetzung rasch verfallen. Interessant ist hierbei die von der Musikgeschichte entdeckte Tatsache, dass diese sonderbaren Verhältnisse nicht etwa nur in der Gegenwart obwalten, sondern dass schon in früher Jugendzeit der Musik, im 16. und 17. Jahrhundert die Jünger derselben in gleicher Lage waren, wie heute. Abgesehen davon, dass auch damals leichte Waare im Ueberfluss auf den Markt geworfen wurde, waren auch bessere Sachen nach einigen Jahrzehnten der Vergessenheit anheimgefallen. Denn steter Wechsel ist das innerste Wesen der Tonkunst, und immer neue Gestaltungen zaubert der schaffende Künstlergeist in ihr hervor. Welcher Fortschritt vom kleinlichen, armseligen Ringen nach Ausdruck bis zur blendenden Fülle vollkommenster Gestaltung in der Gegenwart, werden viele Musiker ausrufen; die musikalische „Fortschrittspartei“ wird dieses Feldgeschrei anstimmen. Es entspricht der Wahrheit aber nur sehr wenig. Fortschritt im mechanischen Sinne, Fortschritt, wie von der Postschnecke zur Eisenbahn, vom Luntenschlossgewehre zum modernen Hinterlader, ist auch in der Kunst vorhanden, bezeichnet aber nicht ihr innerstes Wesen. Wäre mit äußerem Fortschritt, mit Vervollkommenung der technischen Mittel das Höchste erreicht, so müsste jede Epoche der Musikgeschichte auf dem Gipfel der denkbaren Entwicklung stehen, jede folgende gegen die vorausgehende einen Schritt weiter auf der Stufenleiter der Vollkommenheit bedeuten, so müssten wir heute auf der Höhe der Vollendung sein. Wie reimte sich's aber damit zusammen, dass im 16. Jahrhundert, zu einer Zeit, da die Tonkunst in rein technischer Hinsicht noch nicht aus den Kinderschuhen heraus war, ein Palestrina Offenbarungen von einer Tiefe und Erhabenheit in Tönen niederlegte, deren keiner nach ihm, selbst ein Beethoven nicht, in dieser eigenartigen Majestät und Herrlichkeit gewürdigt ward. Denn es strahlt die Fülle der Gottesnatur aus diesen wunderbaren unnachahmlichen Tongebilden, deren einfache Reinheit und Erhabenheit den Schlüssel zum ewigen Rätsel alles Seins zu enthalten scheinen. Um wieviele accordische Gestaltungen ist seit Palestrina's Zeit die Tonkunst bereichert worden, und doch vermissen wir sie gar nicht beim Anhören seiner Werke, die im Gegenteil durch das Fehlen derselben etwas von himmlischer Klar-

heit und Durchsichtigkeit erhalten, was wie die einfache befreiende und lösende Grofsartigkeit des grofsen Naturtempels im Vergleiche zu der gekünstelten bedrückenden Pracht eines von Menschen erbauten Tempels auf unsre Seelen wirkt. Der vierstimmige Vokalsatz, die Grundlage der ganzen Tonkunst, ist bei Palestrina schon in herrlichster Vollendung, ja schon lange vor ihm ausgebildet und feiert in den Werken der grofsen Niederländer, ja sogar schon in den deutschen Liederkompositionen des 15. Jahrhunderts Triumphe. Die Instrumentalmusik aber war damals überhaupt nicht vorhanden, da, was für Gesang geschrieben war, nebenher auch von Instrumenten ausgeführt wurde, diese immer nur als Verstärkung oder Ersatz der Singstimmen wirkten. Die Entwicklung dieses Kunstzweiges, dessen, einer ungeheuren, fast unbeschränkten Ausbildung fähige Technik in der Gegenwart bei Wagner ihren Gipfelpunkt erreicht hat, begann kurz nach Palestrina mit den Gabrieli's und Monteverde. Der Formvollendung und dem Ideengehalte nach, abgesehen von dem Technischen der Instrumentirung, hat sie in Mozart und Beethoven bis jetzt das vollkommenste geleistet. Also auch hierin der Beweis, dass im eigentlichen Kerne der Tonkunst kein stetiges Fortschreiten sich vollzieht, dass keine innere Notwendigkeit für eine gleichmässige Entwicklung dem Wesen, dem Geiste nach vorliegt, sondern diese mehr nach der Aussenseite, im Formellen und Mechanischen stattfindet. Schrieb doch Mozart vor hundert Jahren, und wer schreibe heute nur annähernd, was, wie bei ihm herrlichste Frische der Erfindung und Gedankenfülle mit äufserster Formvollendung verbände. Wie arm an melodischer Erfindung, wie pedantisch grübelnd und langweilig reflectirend sind oft im Vergleiche mit ihm die ersten Werke unsrer Zeit, wie gemacht und gesucht klingt alles in ihnen, wenn sie sich auf gelehrte Arbeit, auf kontrapunktische „Durchknetung“ der Themata verlegen, wogegen ein Mozart spielend mit seiner Zauberflöten-Ouverture eine regelrechte Fuge bringt, der es nur der Eingeweihte anhört, dass sie dies ist. Hätte man nötig, diesen Beweisen noch andre anzureihen, so brauchte man, aus alten Tagen, nur auf die wundervolle Entwicklung des ein- und mehrstimmigen Liedes, welches bereits im 15. Jahrhundert eine Kunsthöhe zeigt, die uns in einzelnen Produkten an dieses Jahrhundert erinnert, in Deutschland bis zum Anfange des XVII. Jahrhunderts und auf den nachfolgenden erbärmlichen Verfall hinweisen, der erst seit Ende des vorigen Jahrhunderts einem neuen Aufschwunge Platz macht, an unsrer Zeit auf die beschämende Thatsache, dass seit

einigen Jahrzehnten die Produktionskraft in der dramatischen Musik fast versiegt zu sein schien, da, während von Mitte des XVII. bis zur Mitte dieses Jahrhunderts eine fortlaufende Reihe dramatischer Werke von bleibendem Werte geschaffen wurde, heute bei aller Vielschreiberei auf diesem Gebiete kaum noch eine Oper geboren wird, die sich einige Jahre hindurch auf den Brettern hält. Wäre die Musik in stetiger gleichmäßiger Folge von unvollkommenen Anfängen immer höher gestiegen, hätte sie sich von Periode zu Periode formell und materiell weiter entwickelt, sodass sie heute auf der Höhe stünde, so hätten wir kaum Veranlassung, dem weitabliegenden in ihr grössere Beachtung zu schenken und thäten ganz Recht daran, die Erzeugnisse der Gegenwart vor allem zu pflegen und nach ihnen allenfalls noch die der unmittelbar vorausgehenden Epochen. Wir könnten den Musikhistorikern überlassen, sich an den Notenbüchern und Partituren alter Zeiten zu erbauen und zu vergnügen und höchstens der Kuriosität wegen von deren Studien Notiz nehmen. Nun liegt aber die Sache wesentlich anders, die Entwicklung der Tonkunst war eine ungleichmäßige, sie hat sich nach unberechenbaren Regeln und Einwirkungen gestaltet, sodass der eine Zweig schon in voller Blüte stand, während ein andrer kaum auszuschlagen begann. Darum haben wir kein Recht, die Erzeugnisse früherer Perioden zu vernachlässigen, am allerwenigsten in einer Zeit, die so wenig gediegenes und selbständiges hervorbringt. Im Gegenteil haben wir allen Grund, auf alte Zeiten zurückzugehen und das wahrhaft vortreffliche, was sie producirt haben, zu feiern und anzuerkennen, indem wir es den Ohren der gegenwärtigen Generation vorführen, nicht blos mit einem historischen Lob abfinden. Wenn wir bewundernd in den Galerien vor den Schöpfungen eines Rubens, Tizian, Claude Lorrain, Leonardo da Vinci verweilen, uns an den Bildwerken von Peter Vischer, Veit Stofs, Benvenuto Cellini, Michel Angelo erheben, so müssen wir dem entsprechend, um in der Musik den grossen Meistern vergangener Zeiten gerecht zu werden, nicht blos in Wörterbüchern und Musikgeschichten von ihnen lesen, sondern in Concerten zur Aufführung bringen die Kompositionen eines Palestrina, Allegri, Bernabei, Andrea und Giovanni Gabrieli, Schütz, H. L. von Hafsler, Claudio Monteverde, dann weiter Bach und seine Söhne, Händel und ausser der Reihe der bekannten Meister so manchen vorzüglichen unverdienterweise in Vergessenheit geratenen Autor bis herab auf unsere Tage. Die Musikgeschichte ist eine junge Kunstwissenschaft, natürlich, denn die heutige abendländische

Musik ist eine junge Kunst, und erst nach Jahrhunderten des Bestehens einer solchen kann sich das Bedürfnis geltend machen, ihre Thaten und Schicksale aufzuzeichnen und zu studiren. Heutzutage freilich würde man rascher damit vorgehen und könnte sicher sein, dass schon zehn oder zwanzig Jahre nach dem Entstehen eines neuen Zweiges der Kunst, Wissenschaft, oder Industrie, oder etwa beim 10jährigen Stiftungsfeste einer Gesellschaft, oder irgend eines Vereins eine geschichtliche Darstellung vorhanden ist, die vielleicht mehr Inhalt oder Wert hat, als der Gegenstand, über den sie sich verbreitet. Scheint es doch der Hauptzweck vieler Vereinigungen zu sein, Stiftungsfeste zu feiern. Dass diese Verhältnisse keine vernünftigen und gesunden sind, bedarf kaum der Erwähnung. Die Musik hat ihre Geschichte erst gefunden, nachdem sie durch hunderte von Jahren reife herrliche Früchte getragen. In Mattheson, Adlung, Walther, alle in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, sind die Anfänge historischer Darstellung der Tonkunst vorhanden, in Padre Martini, Forkel, Burney, Gerber, Männer der zweiten Hälfte, zeigt sich schon die neue Kunstwissenschaft zu bedeutender Höhe entwickelt. Im 19. Jahrhundert reihen sich den vorigen würdig v. Winterfeld, Baini, Coussemaker, Kiesewetter, Ambros und viele andere an. Trotz des gegen früher erheblich gesteigerten Eifers für diesen theoretischen Zweig der Tonkunst aber bleibt doch sehr viel darin zu leisten, da große klaffende Lücken in der Entwicklungsgeschichte der Musik gähnen und viele der wichtigsten Punkte in derselben noch ganz dunkel sind. Zuviel Material mag im Laufe der Zeit verloren gegangen sein, zulangte dauerte es, ehe sich der Forschungseifer dieses Gebietes bemächtigte, und auch heute noch haben nur wenige Musiker Neigung, Verständnis, Zeit, Geld, Bildung und Kenntnisse genug, um dasselbe mit Erfolg zu bebauen. Alle musikgeschichtlichen Studien aber sind im Grunde genommen, wenn in der bisherigen Weise von einer kleinen Schaar Gelehrter betrieben, problematisch und von kaum bemerkenswertem Einfluss auf die Tonkunst im Großen und Ganzen. Es fehlt ihnen der Kern aller Kunstgeschichte, die sinnliche Perception der Kunstwerke, welche zum Gegenstande des Studii genommen werden. Wer würde, wollt' er Kunstgeschichte treiben und nicht bloß seinem Gedächtnisse wüsten unverstandenen Ballast aufzwingen, ein Hand- oder Lehrbuch durchlesen und sich die Angaben und Sentenzen desselben einpauken, ohne die dort beschriebenen Bilder, Sculpturen, Ornamente, Vasen, die Kunstbauten und überhaupt alle Kunstgegenstände in Samm-



lungen, Museen, Galerien, Palästen, Kirchen oder die Bauwerke in natura aufzusuchen und eingehend zu studiren. Analog müsste der Musikhistoriker oder Jeder überhaupt, der die Musik von der historischen Seite liebgewonnen hat, die Kompositionen zu hören Gelegenheit haben. Davon konnte bisher kaum die Rede sein. Es bestehen zwar hier und da in großen Orten Vereine und Institute, deren Zweck die Veranstaltung historischer Concerte entweder ist oder die laut Herkommen und Tendenz das Historische bei ihren Aufführungen berücksichtigen; namentlich altberühmte Kirchenchöre, Hof-Kapellen, große Conservatorien u. s. w. Alle diese Vorführungen jedoch sind der Menge des Stoffes und der Unsumme von Musik gegenüber, die überhaupt aufgeführt wird, verschwindend. Manche Musikhistoriker mögen wohl im Stande sein, wenn ihnen eine nicht zu verwickelte Partitur vorliegt, was bei den ganz alten Sachen nie der Fall ist, da diese nur in Stimmen ausgegeben wurden und mühsam der Uebersicht wegen zusammengestellt werden müssen, ein annähernd richtiges Bild von der Klangwirkung der Kompositionen zu erhalten, aber was will dies bedeuten der Masse von Werken gegenüber, die nur bei sorgfältigster Aufführung ihrem Werte nach beurteilt werden können! Auch kann das erwähnte Eindringen in die Geheimnisse und Rätsel alter Partituren, diese feine Ausbildung des inneren geistigen Gehörs immer nur ein Vorzug weniger sein; die Menge, auf die, um Erfolg zu erzielen, gewirkt werden müsste, ginge leer aus. Gerade diese jedoch sollte für die Ergänzung der Musikgeschichte im bezeichneten Sinne gewonnen und interessirt werden. Nur bei großer Beteiligung des Publikums wär' es möglich, gediegene Aufführungen alter Musikwerke zu Stande zu bringen. Freilich, beim Anschauen dieses Publikums möchten uns der Mut und die Feder entsinken, da unser Plan einem Turmbau von Babel schier gleicht. Ohne Rücksicht auf die großen Massen zu nehmen, die am liebsten nur Märsche und Tänze und höchstens einige ganz besonders schöne Lieder nach weltbekannten Mustern und aus renommirten Fabriken, und alles am liebsten von Militär-Musik hören möchten, kann uns auch das „bessere“ Publikum, welches durch seine Liebhaberei für die Offenbacher Aera seine Verkinschung auf musikalischem Gebiete klar an den Tag gelegt hat, nur wenig Trost für die Zukunft einflößen. Und doch ist das Zurückgehen auf gute alte Musik von so unberechenbarer Wichtigkeit für die Weiterentwicklung der ganzen Tonkunst! Sie würde durch den frischen Impuls, durch den reichen Gehalt, durch die Eigenartigkeit wiederaus-

gegrabener Meisterwerke aus der verderblichen Stagnation, der sie in der Gegenwart verfallen zu sein scheint, erlöst und durch Anknüpfung an das alte vergessene gute auf neue Bahnen gelenkt werden. Wie die Archäologie, die bildenden Künste, die Kenntniss des klassischen Altertums durch die Auffindung von Pompeji und Herculaneum neu belebt wurden, so könnt' es auch mit der Musik durch die Erweckung des Altertums werden. Selbstverständlich würde man nur ausgezeichnetes aus den Bibliotheken hervorziehen, alles mittelmäßige schlummern lassen. Wie es nur ein kleiner Kreis ist, in dem das Verständnis und Interesse für diese neue Art des Musiktreibens erweckt und errungen werden muss, so können es vorläufig auch nur wenige Männer sein, die solche Unternehmungen leiten, denn es müssen sich viele Eigenschaften in einer Person vereinigen, um diese zur Leitung zu befähigen. Der Nutzen der Sache ist aber ein zu bedeutender, als dass man nicht die vorhandenen Anfänge der Concertmusik mit historischer Färbung mit Freuden begrüßen und mit seinen besten Hoffnungen begleiten möchte. Handelt es sich doch um nichts Geringeres, als die Musik durch allmähliche Ausfüllung einer ihr gestellten klaffenden Lücke, durch möglichste Ausgleichung des ephemeren Charakters ihrer Schöpfungen, durch möglichste Erhaltung des wahrhaft guten, was sie hervorbringt, mit der Dichtkunst und den bildenden Künsten auf eine Stufe zu erheben. Wär' es nicht besser, hier die Hebel anzusetzen, als in Baireuth einseitigem Kunstkultus zu fröhnen! Das Werk ist des Schweißes der Edlen wert! Und sie haben sich schon hier und dort zusammengefunden. Die Bemühungen des Dom-Organisten Emil Bohn in Breslau in unserem Sinne sind von bestem Erfolge gekrönt gewesen, denn binnen 2 Jahren ist es diesem gleich eingeweihten und bgeisterten wie energischen Kapellmeister gelungen, in weiten musikalischen Kreisen das lebhafteste Interesse für die erwähnte Kunstrichtung zu gewinnen, ganze Schaaren von Fachmusikern und Liebhabern dafür zu erwärmen. Bisher die historische Musik nur in Gesangsaufführungen betreibend, ist der mit der Pflege befasste Verein jetzt zu einem großen vokalen und instrumentalen Körper ausgedehnt, der die Musik seinem Zwecke nach nur im Sinne geschichtlicher Entwicklung vorführt und mit seinen reichen Mitteln (ungefähr 100 geübte Sänger und 50 der besten Musiker) gegenwärtig jedenfalls das größte dauernde Unternehmen darstellt, das bisher nach dem ausgeführten Ziele gestrebt hat.

---

## Anton Brumel

Ueber diesen Meister bringt Vander Straeten's Werk sehr interessante Dokumente. Brumel war ein Schüler Okegehm's, hat also seine Studienjahre in Paris zugebracht. Darauf scheint er in Lyon beim Herzog von Sora, Sigismund Cantelmus, als Musiker thätig gewesen zu sein, denn der Herzog von Ferrara, Alfonso I., ein Schwager des Herzogs von Sora, engagirt von hier aus Brumel an seinen Hof. Ein Zweifel über den Ort wäre müßig, wenn in den Briefen, die Alfonso an seinen Schwager schreibt, für *Leone*, *Lione* stände, wie Lyon im Italienischen heisst. Ich für mein Teil zweifle zwar keinen Augenblick, dass Leone nur Lyon heißen kann, denn jedes Wörterbuch schreibt: Lione, Lyon, Leon, doch vander Straeten setzt noch einige Bedenken hinein (VI, 97). Bis Anfang des Jahres 1505 befand sich also Brumel am Hofe des Herzogs von Sora in Lyon, als der Herzog von Ferrara großes Verlangen trägt denselben an seinen Hof zu ziehen und die fürstlichen Anerbietungen nebst der Liebenswürdigkeit, mit der Brumel aufgefordert wird, bewegen ihn nach Ferrara in demselben Jahre zu gehen. Ich teile die Briefe in deutscher Uebersetzung mit, da sie wirklich in einem Tone abgefasst sind, der sehr gegen die Contracte deutscher Fürsten mit angesehenen Musikern damaliger Zeit absticht. Hier verhandeln sie mit Dienern, denen sie eine Last von Pflichten auferlegen, gegen eine immerhin niedrige Bezahlung, die gebunden und geplagt mit Schülern, Kirchenmusik, Hofmusik und Verpflegung ihrer Zöglinge sind, dort verlangt der Herzog weiter nichts als den Umgang des Meisters und freut sich schon auf die Zeit, wo er bei ihm weilen wird. Er setzt ihm nur die eine Bedingung, dass er ihn nicht ohne Urlaub verlässt, den er ihm, darum gefragt, gern auf drei bis vier Monate gewähren will.

Der erste Brief des Herzogs Alfonso ist an seinen Schwager, Herzog von Sora, am 13. Dezember 1505 gerichtet\*) (Straeten VI, 98). Er lautet:

An Herrn Sigismund Cantelmus.

Hochedler Herr, geliebter Schwager. Wir haben die beiden Briefe vom 24. und letzten vergangenen Monats erhalten und sind von Allem unterrichtet, was Ihr Uns in betreff Brumel's mitteilt, auch über den „Contrabasso“ *Messer Jan*. Ebenfalls sind Wir mit

---

\*) Der Monat Dezember war damals ein früherer Monat des Jahres als heute, so dass der andere Brief aus dem Juli 1505 einen späteren Monat repräsentirt.

den Bedingungen einverstanden, welche Brumel gestellt hat, dessen Tenor ihr uns sendet. Wir haben Euren Brief sorgfältig geprüft und auch den Willen des genannten Brumels. Indem Wir noch hinzufügen, dass Wir unsern Entschluss hier Euch übersenden, rechnen wir schliesslich darauf, dass ihr Uns denselben gern überlasst. Wir legen ausserdem einen Brief mit einem Wechsel über 50 Ducaten bei, der zur Reise von Lyon (Leone) bis hierher dienen soll.

Dem Gegenwärtigen lege ich einige Zeilen an Brumel bei, in denen ich ihm meine Bedingungen mitteile.

Ferrara den 13. Dezember (1505).

Der Brief an Brumel mit demselben Datum lautet:

An Brumellum, Cantorem.

Ehrwürdiger und sehr Verehrter. Wir haben euren Brief erhalten mit den Bedingungen, welche ihr Uns unterlegt, um zu Uns zu kommen und Uns zu dienen und haben alles genau erwogen. Wir antworten auch, dass, wenn euch die im Beischluss befindlichen Bedingungen nebst Vertrag zusagen, wir sehr froh sein würden euch bei Uns günstig aufzunehmen und sehen eurer Ankunft sobald als möglich entgegen. Wir haben an den Hochedlen Herzog von Sora, unsern Schwager, einen Brief mit einem Wechsel über 50 Ducaten gesendet, welche zur Reise von Lyon (Leone) hierher dienen und eure Ausgaben decken sollen. Ich bemerke noch, dass ihr hierher kommt, um mir fürs ganze Leben zu dienen und dass ihr euch niemals entfernt, ohne meine besondere Erlaubnis. Andern Falls bleibt lieber gleich dort, denn Wir werden dann unverzüglich die Benefizien aufheben. Wenn ihr aber um Urlaub nachsucht, selbst für 3 bis 4 Monate, um eure Heimat zu besuchen oder andere Orte, wie es euch gefällt, mit der Absicht wieder zu Uns zurückzukehren, werden wir euch stets gewogen bleiben. Und hiernit wünschen wir euch alles Gute.

Ferrara den 13. Dezember 1505.

Am 28. Juli 1505 befand sich Brumel bereits in Ferrara und wird folgender Contract festgestellt. Die schon im Dezember an Brumel gesendeten Bedingungen enthalten in kurzem Entwurf dieselben Zusagen in betreff des Gehaltes. Der Contract lautet (Straeten VI, 96):

Durch das gegenwärtige Schriftstück, welches Wir eigenhändig abgefasst und untersiegelt haben, setzen Wir fest, dass der Herr Antonio Brumel geneigt ist in unsern Dienst zu treten und ernennen

Wir denselben auf beiderseitige Uebereinkunft zu unserm Kapellmeister und zwar unter folgenden Bedingungen:

1. Wir wollen euch einen jährlichen Gehalt von 150 Ducaten in Gold geben, ein Haus in Ferrara zur unentgeltlichen Wohnung und in stets brauchbarem Zustande. Außerdem wollen wir euch ein oder mehrere Benefizien auswirken, welche euch zu einer Summe von 100 Ducaten in Gold verhelfen, da Wir hören, dass eure Pfründe von 100 Ducaten in Gold aufgehoben sei.

Und wenn die Benefizien auch von einem höheren Wert sind und 200 und mehr Ducaten betragen, so wollen wir dem noch eine jährliche Pension (Provisione) hinzulegen, im Betrage von 50 Ducaten\*).

Ferner werden wir nach der Besorgung der Benefizien für eine gute Wohnung sorgen, worin ihr bequem leben könnt und werden sie auf unsere Kosten einrichten und erhalten.

Und da, wie ihr wisst, Wir einige Zeit bei unserem Vater leben müssen, versprochen wir ihm euch dorthin mitzunehmen, wozu ihr eure Einwilligung hiermit gebt. Sollten aber unerwartete Ereignisse eintreten, so bleibt der Besuch unausgeführt. Wir hoffen, dass es euch unter uns zu leben gefallen wird.

Dieses ist geschehen und wird gegenseitig aufrecht erhalten.

Datum Sabloncelli den 28. Juli 1505. Die Dokumente befinden sich im Archiv zu Modena.

Brumel scheint bis an sein Lebensende in Ferrara geblieben zu sein — kann man sich wohl eine sorgsamere Fürsorge wünschen? — denn in den Jahren 1543 bis 1559 wird in den Akten (zu Modena) ein *Jacomo Brumel*, genannt *Jaches*, erwähnt, der Organist in Ferrara war und der wohl, wie auch *Straeten* vermutet, ein Sohn des *Antonio* gewesen sein kann (*Straeten* VI, 102 u. f.).

Schon 1503 druckte *Petrucci* einen Band *Messen* von *Antonio Brumel* (siehe *Schmid's Petrucci* p. 45), doch ist dies die einzige selbständige Sammlung, die wir von ihm besitzen, alle übrigen auf uns gekommene Werke finden sich in Sammelwerken und verzeichnet die Bibliographie der Musiksammlerwerke 49 grössere und kleinere Werke, darunter 6 *Messen*, andere als *Petrucci* 1503 druckte.

*Rob. Eitner.*

---

\*) Der Satz lautet im Original: Et se haveriti da Noi beneficii de più valuta etiam che ni cavasti ducento ducati et più, non volemo che mai vi manchi la provisione de ducati cinquanta lo anno da Noi.

## Gaspard Duiffoprugcar.

Herr W. J. von Wasielewski hat auf Seite 41 des Jahrganges 1883 der Monatshefte einen Artikel über obigen Geigenmacher veröffentlicht, der als der Erfinder, oder erste Verfertiger von Violinen angesehen wird. Neulich kam mir eine Schrift in die Hand, die wenig bekannt geworden zu sein scheint und durch Anregung der Wiener Ausstellung entstanden ist. Sie ist betitelt: Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung. Eine historische Skizze von Dr. Edmund Schebek. Prag 1874. Druck der Bohemia. Selbstverlag. In gr. 4<sup>o</sup>, 8 Seiten. (Extraabdruck aus dem „Deutschen Volks-Kalender“ 1875.) Hier wird das Portrait obigen Geigenmachers mitgeteilt, der hier den Namen Kaspar Tieffenbrucker trägt. Weiterhin wird gesagt, dass sich derselbe in seinen in Italien verfertigten Instrumenten „Duiffopruggar“ und in den in Frankreich, zu Lyon gearbeiteten „Duiffoprugcar“ schreibt. *Tieffenbrucker* soll der deutsche Name sein und findet sich derselbe unter dem obigen Portrait, welches 1562 *Pierre Voëriot* gestochen hat. Sehr mangelhaft sind die biographischen Daten, die wir bisher über ihn besitzen. Es ist nur soviel bekannt, dass er um 1511 in Bologna lebte, durch Franz I. nach Paris berufen wurde und endlich nach Lyon übersiedelte. Der Verfasser erwähnt nun zwei Violinen im Besitze des Herrn *Niederheitmann* in Aachen, die eine Zeit lang auf der Wiener Weltausstellung zu sehen waren und von denen die eine die Zettelsinschrift trägt: *Gasparo Duiffopruggar bonnoniensiensis. Anno 1511* und die andere Anno 1517. Eine ehemals in Brüssel befindliche Violine trug die Jahreszahl 1539. Eine Bass-Viola trägt die Inschrift: *Gaspar Duiffoprugcar à la Coste Saint Sebastien à Lyon*. Eine Laute aus der Lyoner Zeit, die der Verfasser im Kloster Neustift gesehen hat, trägt die einfache Signatur: *Gaspard Duiffoprugcar a Lyon*. Ueber die äußere Ausstattung seiner Instrumente sagt Herr Schebek Seite 8: Der Wirbelkasten läuft bald in die gewöhnliche Schnecke, bald in einen Salamander (Emblème Franz I.) bald in einen Menschenkopf aus, als welcher sich zuweilen sein eigener Kopf, aus dem nach dem Portrait Denkkraft und Energie spricht, repräsentirt. Die Oberdecken sind gewöhnlich mit fürstlichen Wappen in Farben oder mit in Gold ausgeführten Königskronen, der Boden entweder mit in eingelegter Holzarbeit dargestellten Städte-Ansichten und Plänen (z. B. Rom oder Paris) oder Oelgemälden (Madonnen oder anderen Heiligen) geschmückt. Die Reifchen längs den Rändern

sind bald in einfacher, bald in doppelter Einlage, bald mit, bald ohne arabeskenartige Verschlingungen ausgeführt; desgleichen entbehren die Zargen solcher nicht, oder sind mit in Gold glänzenden Sprüchen bedeckt, unter welchen der sinnige Wahlspruch ganz oder in seinem zweiten Verse öfter wiederkehrt, welcher lautet:

Viva fui in sylvis, sum dura occisa securi.

Dum vixi, tacui: mortua dulce cano.

(D. h. Ich lebte in den Wäldern und wurde von der harten Axt getötet. -- Lebend schwieg ich, tot singe ich süß.)

Nach Kaspar Tieffenbrucker lebten aus dieser Familie noch *Leonhard*, *Wendelin* und *Magnus*, Letzterer bis in den Anfang des 17. Jahrh. hinein als Lautenmacher in Italien.

Der Verfasser erwähnt noch Seite 6, dass er bereits 1872 einen Artikel in der Wiener „Presse“ am 27. November über denselben Gegenstand veröffentlicht habe, der in italienischer Uebersetzung in der *Gazetta di Venezia* am 11. April 1873 einen Abdruck fand. Ferner wäre noch eine Anmerkung des Verfassers zur Beachtung zu erwähnen. Er schreibt nämlich Seite 2: Um nicht eines Plagiaten geziehen zu werden, kann ich nicht umhin hier darauf hinzuweisen, dass ich diese Ansichten über den Geigenbau, nur viel ausführlicher, bereits in meinem Berichte über die Orchesterinstrumente auf der Pariser Weltausstellung 1855 (XXVII. Heft des officiellen oesterr. Berichtes) niedergelegt habe. Diesen Bericht benutzte Hiacinth Abele in seiner Schrift „*Die Violine*“ in ausgiebigster Weise, ohne, wie er es bei Anderen thut, die Quelle zu citiren. Ganze Seiten sind darin aus meiner Schrift wörtlich aufgenommen und fanden teilweise wieder in andere Werke unter seinem Namen Eingang. Unter solchen Umständen wäre daher eine Verwechslung der Originalität leicht, um so mehr, als mein Bericht als ein Teil eines größeren, im Handel wenig verbreiteten Sammelwerkes in den musikalischen Kreisen nicht sehr bekannt wurde.

## A n z e i g e.

Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Begonnen von **Karl Severin Meister**. Zweiter Band. Auf Grund älterer Handschriften und gedruckter Quellen bearbeitet von **Wilhelm Bäumker**. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1883.

In gr. 8°, IX und 411 Seiten mit 441 Melodien und 28 vierstimmigen Chorälen. Preis 8 Mk.

Im Jahre 1862 erschien der erste Band von K. S. Meister herausgegeben und er erregte durch seine sorgsame Quellenforschung und Nachweisungen allgemeines Aufsehen. Trotz mehrfacher Wünsche, das Werk von seiner Hand vollendet zu sehen, traf er doch erst im Jahre 1881 Vorbereitungen zum zweiten Bande, wobei ihm noch im selben Jahre der Tod ereilte. Herr Kaplan *Bäumker* übernahm nun im nächstfolgenden Jahre die Herausgabe desselben und da ihm das Quellenmaterial Meister's, wie im Vorwort gesagt wird, von den Erben verweigert wurde — wahrscheinlich weil der kleine Beginn der Arbeit kaum der Rede wert war — so schuf er in der unglaublich kurzen Zeit von kaum einem Jahre den zweiten Band. Er umfasst hauptsächlich die Zeit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und bringt nur hin und wieder als Ergänzung zum 1. Bande eine Melodie aus dem 16. Jahrh. Die Lieder sind gemäß der Anlage des ersten Bandes in bestimmte Kategorien geteilt, als Marienlieder, Katechismus-, Morgen-, Abend-, Tisch- und Sterbelieder u. s. f. Herr Bäumker muss bereits vortrefflich vorbereitet gewesen sein, sonst war es kaum möglich das Material in der kurzen Zeit zu kopieren, vielweniger zu sammeln, anzuordnen und zu drucken. Die Einleitung giebt uns Kunde von der Auswahl, Herkunft und Charakteristik der Melodien, über die Stellung des deutschen Kirchenliedes zur Liturgie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Diesem folgen Nachträge zur Literatur zum deutschen Kirchenliede, Bibliographie. Fortsetzung und Nachträge zum 1. Bande. Nähere Beschreibung einiger Gesangbücher. Besonders dankenswert ist hier die Zusammenstellung von Triller's und Leisentritt's Gesangbüchern (S. 45). In betreff der Psalmen-Melodien wäre statt der Hinweisung auf das französische Werk von *Douen* wohl näher liegend die quellenmäßige Wiedergabe der Melodien mit allen Nachweisen in den Monatsheften, Jahrgang 6, Beilage, pag. 20—36 gewesen. Die Mitteilung über *Goudimel* Seite 49 ist sehr interessant und giebt vielleicht von Neuem Anregung nachzuforschen, ob Goudimel Hugenott war oder nur von seinen Feinden für einen Hugenotten angegeben wurde, um in der Bartholomäusnacht 1572 der allgemeinen heimlichen Metzelei zum Opfer zu fallen. Auf Seite 49 ist die Zusammenstellung aus He-cyrus' und Leisentritt's Gesangbuch wertvoll. Mit Vorreden und Berichten aus einigen Gesangbüchern schließt die Einleitung, der sich der 2. Teil, die Singweisen und ihre Geschichte anschließt.



Für das 16. Jahrhundert blieb Herrn Bäumker nur noch eine kleine Nachlese übrig, während die meisten Mitteilungen sich auf das 17. Jahrh. erstrecken. Wenn hier im großen Ganzen wenig Erfreuliches, in bezug auf den Wert der Melodien, zu berichten war, so trifft nicht die Schuld den Herausgeber, sondern die schwächliche Zeit, die statt der alten kernigen Lieder neue schuf, ohne Kraft, ohne Begeisterung, sondern in süßlicher Demut und schwächlicher Ergebung. Oft greift der Verfasser zu kräftigen protestantischen Weisen in der Hoffnung, dass sie sich vielleicht als ältere Lieder vor der Reformation erweisen lassen, doch musste er mit Vorsicht verfahren und so war er immer wieder auf die Liederbücher von Beuttnier, Corner u. a. angewiesen. Sehr gute Dienste leistete ihm auch das F. M. Böhme'sche altdeutsche Liederbuch, dessen Hilfe er bereitwilligst anerkennt. Wie sorgsam der Verfasser die Quellen über ein und dieselbe Melodie verzeichnet, möge nur das eine Beispiel bei Nr. 35 beweisen, zu dem 22 Gesangbücher angeführt sind in denen die Melodie vorkommt, und so können wir freudig die einleitenden Worte des Verfassers wiederholen: „Das Meister'sche Werk ist nicht Fragment geblieben“ und hinzufügen, dass der Nachfolger und Vollender desselben der Aufgabe in gleichem Maße gewachsen und an Genauigkeit und Sorgsamkeit seinem Vormann nichts nachgiebt.

*Eitner.*

## Mitteilungen.

\* Herr Prof. Dr. H. A. Köstlin hat in dem Evangelischen Kirchen- und Schulblatt für Württemberg (1883 Nr. 24, 27 und 35) einen interessanten Artikel veröffentlicht, betitelt: Zur Geschichte des evangelischen Kirchengesangs in Württemberg. Derselbe bringt sehr dankenswerte hymnologische wie biographische Nachrichten, mit der Reformation beginnend und der Neuzeit schließend. — Derselbe Verfasser bringt ferner in dem soeben erscheinenden Werke des Statistisch-topographischen Bureau's „Das Königreich Württemberg“ einen Artikel über „Tonkunst“, in dem die namhaftesten Musiker, die in Württemberg geboren oder gewirkt haben in kurzer Uebersicht dargestellt werden.

\* Von *Masseangelo Masseangelo's* Autographen-Sammlung, herausgegeben vom Prof. Feder. *Parisini* in Bologna, ist soeben die Fortsetzung, Bogen 8 und 9, mit den Namen *Festa* bis *Gneco* erschienen. Wie schon erwähnt sind die biographischen Mitteilungen des Herausgebers sehr wertvoll und oft so umfangreich, dass sie eine volle Seite Raum beanspruchen. Auch die beiden vorliegenden Druckbogen geben davon wieder vortrefflich Zeugnis und da es nicht Kopien aus bekannten Lexica sind, sondern auf selbständiger Forschung beruhen, so sind sie von ganz besonderem Wert. Ich erwähne z. B. nur den Autor Lorenzo Gibelli, über den man im Fétis nur wenige Nachrichten findet und

neuere Lexica ganz übergehen, während ihm Parisini eine ausführliche Darstellung seines Lebens mit genauen Daten widmet, nebst einem Verzeichnis seiner Werke.

\* Mittheilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 18, November, 1883. Bemerkenswert ist die Anzeige, dass von der „kritisch durchgesehenen Ausgabe“ der *André Erneste Modeste Gretry'schen* Werke der 1. und 2. Band unter der Presse ist. Sie werden *Richard Löwenherz*. herausgegeben von *Ad. Samuel*, Vorwort von *Victor Wilder* (Preis 12 Mk.) und das Lustspiel *Lucile* enthalten. Auch von *Henry Purcell's* kritisch durchgesehener Gesamtausgabe ist der 1. Bd. erschienen, enthaltend: Das Yorkshire Fest und Timon von Athen.

\* Der *Bohn'sche* Gesang-Verein in Breslau hat bereits drei historische Concerte in diesem Winter gegeben, die sich von den früheren dadurch unterscheiden, dass sie nur Compositionen eines Meisters oder einer Musikgattung bringen. Das 1. Concert enthielt nur *Mozart'sche* Instrumentalwerke selten oder nie aufgeführter Compositionen. Das zweite war dem weltlichen mehrstimmigen Liede gewidmet vom 14. bis 19. Jahrh. und das dritte *Hans Leo Hafsler*, von dem geistliche und weltliche Vokalkompositionen, aber auch zwei Instrumentalwerke zur Darstellung gelangten.

\* *Leo Liepmannssohn*. Antiquariat. Berlin W. 63 Charlottenstr. Catalog XXVII. Theoretische und praktische Musik, Tanz. 1883. Enthält 327 Nrn. meist seltener und wertvoller Werke aus allen Fächern der Musik.

\* *Michael Prätorius: Syntagmatis musici. Tomus Secundus de Organographia*, darinnen aller musikalischen alten und neuen, sowol ausländischen, barbarischen, bäurischen und unbekannten, als einheimischen kunstreichen, lieblichen und bekannten Instrumenten Nomenclatur, Intonation und Eigenschaft, sampt deroelben Justen, Abriss und eigentlicher Conterfeyung: Dann auch der alten und neuen Orgeln gewisse Beschreibung, . . . rein und leicht zu stimmen (nebst Dispositionen und Abbildungen). Gedruckt zu Wolfenbüttel bey Elias Holwein MDCXVIII.

Neuer Abdruck mit autographirten Abbildungen als 13. Bd. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Preis 10 Mk.

\* Bitte um gefällige Benachrichtigung. Bei der Sendung eines Exemplares des Darmstädter Kataloges der Musikalien, aus dem Bücherverzeichnis, habe ich aus der Abteilung III. nur die Lage „A. Gesangsmusik“ beigelegt und die Lagen B. Tonwerke für mehrere Instrumente und C. Tonwerke für das Haus etc. übersehen hinzuzufügen.

*Eitner.*

\* Die Zahlung der Mitglieder für den neuen, 16. Jahrgang der Monatshefte beträgt 6 Mk. und die der Abonnenten 9 Mk. Die Subscription auf die Publication für 1884, den 13. Bd., beträgt neun Mark und sind beide Zahlungen im Laufe des Januar an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft zu entrichten. Restirende werden durch Postauftrag eingezogen. Neu eintretende Subscribenten haben anfänglich 15 Mk. zu zahlen. Nähere Nachricht erteilt der Unterzeichnete.

Templin (U./M.).

*Rob. Eitner.*

\* Hierbei 3 Beilagen: 1) Studien beim Lesen von Handschriften. 2) Bücherverzeichnis. 3) Ankündigung der 2. Auflage der Populären Instrumentationslehre von H. Kling im Verlage von Louis Oertel in Hannover. — Die Fortsetzung des begonnenen Kataloges folgt mit nächstem Hefte.

# Nachstehende Bücher

sind durch die

## Redaction der Monatshefte für Musik-Geschichte

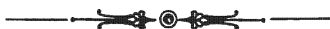
(Robert Eitner in Templin)

zu den beistehenden Preisen zu beziehen.



- |  |      |
|--|------|
| 1. <b>Baini, G.</b> , Memoire Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina. 2 voll. 4. Roma 1828. br. unbeschnittenes schönes Exemplar.   | 20 — |
| 2. <b>Benda, F. L.</b> , Armenlied: Soll sich einst in deiner Noth. Melodie u. Beglgt.   | — 50 |
| 3. <b>Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts.</b> Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Rob. Eitner. Berlin, L. Liepmannssohn. 1877. gr. 8°. XI und 964 Seit. (Ladenpr. 30 Mk.) | 15 — |
| 4. <b>Eitner, Rob.</b> , Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Berlin 1871. broch. 8°.  | 2 —  |
| 5. <b>Eximeno, D. Ant.</b> : Dell' Origine e delle Regole della musica colla Storia del Suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione. Roma 1774. 4° 466 pag., 22 Taf. und viele Musikbeisp.   | 15 — |
| 6. <b>Fétis, Fr. Jos.</b> Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons, chez les Grecs et les Romains. Bruxelles 1859. 4°. broch.  | 5 —  |
| 7. <b>Hagen, Th.</b> : Musikalische Novellen (aus O. Jahn's Bibl.) Leipz. 1848. 8°. 823 S.   | 2 —  |
| 8. <b>Helmholtz, H.</b> Die Lehre von den Tonempfindungen als physiolog. Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig 1863. 8°. Lwdbd.  | 6 —  |
| 9. <b>Katalog der in der Kreis- und Stadt-Bibliothek, dem städtischen Archive und der Bibliothek des historischen Vereins zu Augsburg befindlichen Musikwerke.</b> Bearbeitet von H. M. Schletterer. Berlin 1878. XVI u. 138 S.  | 2 50 |
| 10. <b>Katalog der Musikalien der Großherz. Hofbibliothek in Darmstadt.</b> Darmst. 1878. 8°.  | 2 50 |
| 11. <b>Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Kassel.</b> Bearb. von C. Israel. Kassel 1881. 8°. broch.  | 2 —  |
| 12. <b>Marpurg, Fr. Wilh.</b> , Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin, 1758 bei Haude und Spener. 4°. XVI u. 192 S. Halbfranzbd. (die 62 Tafeln fehlen).                                      | 1 50 |
| 13. <b>Monatshefte für Musikgeschichte</b> , herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Komplettes Exemplar von 1869—1880 in Halbfrz.  | 80 — |
| 14. <b>Mueller, Jos.</b> Die musikalischen Schätze der Kgl.- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i/Pr. 2 Liefg. (nicht mehr erschienen. Musik komplet). Bonn 1870. gr. 4°. 431 Seit.   | 10 — |

15. **Naumann, Emil:** Ludwig van Beethoven. Vortrag im wissenschaftlichen Verein zu Berlin. Berlin 1871. gr. 8°. 40 Seit. — 80
16. **Plutarch,** de musica, ed. Volckmann. Lpz. 1856. Velin. eleg. geb. 2 —
17. **Sabbatini, L. A.,** Elementi teorici della musica, colla pratica de' medesimi Roma 1789. Pilucchi Cracas e Gius. Rotij. 3 vol. in 1 Bde. Pergament-Einband. Mit Duetti u. Terzetti im Canon. 20 —
18. **Sandys and Forster.** The history of the Violin, and other instruments played on with the bow from the remotest times to the present. London 1864. gr. 8°, cartion., wie neu mit vielen Abbildg. 10 —
19. **Savart.** Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Ins Deutsche übersetzt. Lpz. 1844. kl. 8°, broch. 1 —
20. **Wagenseil, J. Chr.** Von der Meister-Singer Origine, praestantia, utilitate etc. Altdorf 1697. 4°. Hlbeschweinslbd. mit 13 Tafeln und 4 Gesängen. Sehr schönes Exemplar. 5 —
21. **Zeitung,** Allgemeine musikalische, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1798 bis 1848. 50 Bände, davon 12 Jahrgänge brochirt, wie neu, die übrigen gebunden. 200 —



# MONATSSCHFTE

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.  
1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W. Leipzigerstrasse 130. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 2.

## Beitrag zur Biographie der Komponisten der Psalmen von Cl. Marot und Th. de Beze.

### Pierre Davantes.\*)

Pierre Davantes, genannt Antesignanus, ist im Jahre 1526 in Rabenstens bei Tarbes in den Pyrenäen geboren. Er war der älteste Sohn des Edlen Jehan des Davantes, dit de la Helete. — Am 6. März 1559 erhielt er in Genf das Bürgerrecht. — Am 24. Mai 1560 erteilte ihm der Stadtrat von Genf die Erlaubnis, seine Muikmethode (Ziffermethode) „nouvelle invention de musique sur les psaumes“, zu veröffentlichen. Dieselbe ist bekannterweise noch in demselben Jahre erschienen. Pierre Davantes starb den 31. August 1561.

### Loys Bourgeois.

Im Juli 1545 gab der Rat von Genf dem nach Lausanne gezogenen Cantor Guillaume Franc, zwei Nachfolger: *Loys Bourgeois* und *Guillaume Fabri*; da jedoch nach einigen Wochen der Letztere als unfähig entlassen werden musste, so behielt Bourgeois die Stelle allein. Wohl wurde ihm am 21. Mai 1551 sein Gehalt von 100 Fl. auf 50 herabgesetzt, doch geschah dies nicht, wie oft angenommen wird, weil seine Vorgesetzten mit ihm unzufrieden waren, sondern weil die Stadtkasse arm war; „pour autant que la nécessité est grande

\*) Siehe Monatshefte 1869 Nr. 11.

en la bourse de la ville“. Sämtliche Stadtdiener, selbst die Syndici, deren Gehalt von 125 Florins auf 100 reducirt wurde, mussten sich derselben Mafsregel unterwerfen.

Bourgeois hatte eine wahre Bettlernatur. Fortwährend bestürmte er den Rat mit Bittschriften.

Im Jahre 1546 hatte er auf eigene Faust das ihm von der Stadt angewiesene Logis ausbessern lassen und verlangte dann vom Stadtrat die Zurtückzahlung der ausgelegten Kosten. Der Rat, der zuerst seine Beteiligung ausgeschlagen hatte, liefs sich endlich, der vielen Anfragen müde, herbei, einen Teil der Ausgaben zu bestreiten. In einem Monat hatte Bourgeois vier Bittschriften eingegeben! Mit dem Resultat war der Cantor aber noch nicht zufrieden. Unter zahlreichen andern, während den Jahren 1548—1550 gemachten Eingaben beziehen sich fünf noch auf diese Angelegenheit.

Früher hatte er auch das Bürgerrecht verlangt „pour ce qu'il est marié et qu'il désire de vivre et finir ses jours au service de Messieurs“. Er erhielt es unentgeltlich am 24. Mai 1547. Dass Bourgeois nicht unterlassen hat wegen seinem Gehalt zu reclamiren, geht aus dem Gegebenen leicht hervor. Drei Mal erhielt er auf solche Bitten, da der Rat seinetwegen seinen Entscheid nicht zurückziehen konnte, ein kleines Geldgeschenk.

Den 3. Dezember 1551 ist Bourgeois eingesteckt worden, er wurde jedoch den folgenden Tag schon wieder frei. Es war dies eine Disciplinarstrafe. Der Rat konnte unmöglich zugeben, dass ein Cantor ohne seine Zustimmung neue Psalmenmelodien einführe und so die Gläubigen in ihrer Gewohnheit störe.

Im vorhergehenden Jahre, den 21. Mai, hatte Bourgeois vom Stadtrat die Erlaubnis erhalten, sein Werk „Le droict chemin etc.“\*) herauszugeben. „Monsieur Calvin“ heifst es im Stadtregister, „a rapporté avoir vehu le liure de maistre Loys Bourgeois et a dict que son advis est qu'il sera bon l'imprimer; sur quoy est arresté qu'il soit imprimé aux despens de l'auteur“.

Den 25. August 1552 verlangte Bourgeois drei Monate Urlaub um nach Lyon und Paris zu gehen und dort seine Psalmen drucken zu lassen. Der Rat, der ihm stets wohlwollend war, gewährte ihm diese Bitte. Als jedoch den 27. Dezember desselben Jahres Bourgeois nochmals um acht Wochen Urlaub bat, war es mit der Geduld des Rates aus. Er beschloss: Bourgeois möge hingehen, wohin er wolle,

\*) Wo ist das Werk zu finden? Fétis, der es beschrieben hat, hat wie gewöhnlich vergessen den Fundort davon anzugeben.

jedoch ohne weitere Anstellung der Stadt. „Arrêté qu'il aille là où il voudra mais ce soit sans que plus il ait gage de la Seigneurie“. Trotz einer Bittschrift Bourgeois, die das Datum vom 31. Januar 1553 trägt, zog der Rat seinen Beschluss nicht zurück.

Bourgeois muss bald darauf Genf verlassen haben, denn den 24. März erhielt seine Frau auf ihr Verlangen von der Stadt ein Geldgeschenk, um nach Lyon zurückreisen zu können, wo sich sehr wahrscheinlich Bourgeois aufhielt.

Ueber die Zeit der ersten Ankunft Bourgeois in Genf ist im Stadtarchiv nichts gefunden worden; Fétis Aussage darüber verlangt daher Bestätigung.

Die Stelle von Bourgeois erhielt im März 1553 *Pierre Valette*, doch schon nach acht Monaten, im Oktober, gab man sie *Guillaume de la Mule* oder *de la Mole*, der den 29. Dezember desselben Jahres *Pierre Dagues von Monthricoux en Quercy* Platz machen musste. — Auf diesen *Dagues* bezieht sich eine Stelle, welche Herr *H. Bordier* in den „Comptes des recettes et dépenses pour les pauvres“ gefunden hat, nach welcher im Juni und Juli 1561 der Cantor *Meister Pierre* kleine Geldsummen erhielt, „pour avoir mis les psalmes en musique“. *P. Dagues* war somit der Fortsetzer von Bourgeois, der Vollender des Psalmenbuches.

Die hier gemachten, auf öffentlichen Aktenstücken fußenden Mitteilungen sind größtenteils der Güte des Archivars, Herrn *Th. Dufour*, zu verdanken.

*G. Becker.*

(Fortsetzung folgt.)

## Guillaume Dufay

oder *du Fay* war nach Bains's Aussage von 1380 bis 1432 Tenorist und Kapellmeister an der päpstlichen Kapelle und befinden sich im Archiv derselben noch heute eine Anzahl Kompositionen vor, die Bains ihm zuschreibt. Fétis fügt dem noch hinzu, dass er 1432 in hohem Alter starb. Bains spricht dies zwar nicht aus, doch scheint dies Fétis als selbstverständlich vorauszusetzen. Trotzdem man in die Worte Bains's nicht den geringsten Zweifel zu setzen wagte, traten doch Stimmen auf, welche die Zeit und den Charakter der Kompositionen Dufay's nicht zu vereinen wussten. Schon dass Dufay die weiße Note anwendete, während man in jener Zeit nur die schwarze Note kannte, erregte Bedenken. Ältere Schriftsteller, die seiner erwähnen, lassen weit eher auf die Zeit des 15. als

14. Jahrhunderts schliessen, denn er wird stets mit *Binchois* und *Dunstable* zusammengestellt, als mit den älteren. Auch weisen sie alle mehr auf Frankreich, als auf Italien hin. Vander Straeten's 6. Band seiner *La musique aux Pays-Bas* bringt einiges Licht hinein und er steht nicht an zu erklären, dass zwei Guillaume Dufay gelebt haben müssen. Zu Cambrai befindet sich nämlich ein Grabstein, der die Inschrift trägt:

*Hic inferius jacet venerabilis vir magr. guillermus dufay, music., baccalarins in decretis, olim hu' ecclesie choralis, deinde canonic' et sce. waldetrudis monten., qui obiit anno dni. millesimo quadrin . . . tis, die XXVIII<sup>a</sup> mensis novembris.*

Den Grabstein giebt Straeten in photolithographischer Manier wieder (Seite 314/5). Die auf dem Grabstein beschädigte Jahreszahl lässt sich aber durch ein Ms. zu Cambrai (Nr. 938) ergänzen, in dem man liest: „*Obiit 28 novembris 1474, jacet in capellaniâ Sancti Stephani*“.

Eine andere Inschrift zeigt uns den Tod seiner Mutter an. Sie lautet:

*Chi devant ghist demiselle Marie Dufay, mère de me Guillaume Dufay, conone de cœens, laquelle trepassa l'an mil IIII<sup>e</sup> et XLIIII<sup>e</sup>, le jour de st George. Priës Dieu pour l'âme.*

Sie starb also 1444. Ein drittes Epitaphe zeigt uns den Tod des Kaplans Bouillart und des Canonicus Dufay an:

*Chi gist sire Alexandre Bouillart, prêtre natif de Beannais, chapelain de l'église et de me Guillaume Dufay, canone de Cambrai, et trepassa l'an mil CCC. LXXIII<sup>e</sup>, le XXI<sup>e</sup> jour d'aoust. Dien en ait les âmes.*

Aus dem neueren französischen Werk „*Inscriptions funéraires et monumentales appartenant à la collection cambrésienne de M. Victor De Lattre*“, notice par *A. Desplanque* (in *Bulletin de la Commission du départem. du Nord*, tome IX, p. 349) ergeben sich folgende Daten: Dufay trat in das Kapitel den 12. November 1436 und erhielt am 21. April 1451 eine Gratification von 60 scuta (Ms. 951 der Bibliothek zu Cambrai). Aus der Bibliothek zu Cambrai hat *de Coussemaker* eine Anzahl Kompositionen Dufay's in seinen „*Les harmonistes du XIV<sup>e</sup> siècle*“ (Lille 1869) veröffentlicht; andere neu herausgegebene Gesänge desselben findet man in meinem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke und Nachtrag im IX. Jahrg. der Monatshefte verzeichnet. Auch von einer Reise nach Brüssel er-



halten wir aus den „*Messenger des sciences de Gand*“ (Straeten p. 315) Kunde, die im Jahre 1449 ausgeführt wurde und sich dort aufser Dufay und anderen auch *Binchois* dabei befand (*Gilles de Binch* nennt ihn das Dokument).

Vander Straeten ergeht sich nun (p. 316) in Mutmaßungen, dass Dufay auch in Florenz gewesen sein müsse, doch sind seine Schlüsse so unhaltbar, dass sich ein näheres Eingehen darauf gar nicht verlohnt. Wie vorsichtig man überhaupt bei Verwertung von dichterischen Ergüssen jener Zeit sein muss, ergibt z. B. die Deplo-ration auf den Tod Johann Okeghem's von *Guillaume Cretin* (s. Monatsheft XI, 35, Vers 209, Seite 46). Hiernach befand sich Dufay unter den Sängern, welche den Trauergesang an Okeghem's Leiche anstimmten. Okeghem lebte aber noch 1512. Ein gleicher Irrtum betrifft noch mehrere der anderen dort genannten Sänger, wie Bunoys (Busnois) Binchois, Doustable u. a., die längst nachweislich unter den Toten weilten.

Wenn daher die Angaben Baini's ihre Richtigkeit haben, so müssen wir jedenfalls zwei Musiker mit dem Namen *Guillaume Dufay* annehmen, den einen als Sänger und Kapellmeister an der päpstlichen Kapelle von 1380 bis 1432 und den anderen als Canonicus zu Cambrai von 1436 bis 1474. Der berühmte und allseits gepriesene Komponist Dufay kann aber nur der Letztere sein, da seine Kompositionen eine frühere Zeit nicht zulassen.

Nun wäre es aber noch möglich, dass die beiden Dufay doch ein und dieselbe Person sein könnten, freilich müsste man dann die von Baini gegebene Jahresziffer 1380 streichen, über die sich aber nicht eher bestimmen liefse, bis man wüsste, ob sie nur mutmaßlich oder aktenmäßig festgestellt ist; denn wäre 1432 Dufay aus der päpstlichen Kapelle entlassen und 1436 in das Kapitel zu Cambrai eingetreten, so ist es sehr gut möglich, dass er bis 1474 gelobt haben kann. Seine Mutter starb 1444, er selbst kann daher gegen 1390 oder 1400 geboren sein, so dass er beim Scheiden aus der päpstlichen Kapelle im Alter von 30 bis 40 Jahren stand. Wir werden in der Vermutung hauptsächlich dadurch unterstützt, dass die im päpstlichen Archiv vorhandenen Kompositionen Dufay's derselben Zeit angehören, wie die in Cambrai befindlichen. Wir möchten damit in keiner Weise die weitere Forschung beeinflussen, glauben aber doch, dass sie diese Momente ins Auge fassen muss, um von dieser Seite aus die Quellen näher zu prüfen.

*Eitner.*

## A n z e i g e n.

**Köstlin, Dr. Heinrich Adolf:** Geschichte der Musik im Umriss von . . . Dritte durchgesehene und ergänzte Auflage. Freiburg i. B. und Tübingen 1884. Akademische Verlagshandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). In 8°, XVI und 523 Seiten, Pr. 7 Mk.

Friedrich Chrysander schrieb einst einen geharnischten Artikel in seiner Zeitschrift gegen die federgewandten Musiker, die über Musikgeschichte schreiben und weder historisches Wissen besitzen, noch den guten Willen haben sich eindringlicher mit der Musikwissenschaft zu beschäftigen, sondern des guten Glaubens sind, als Musiker auch berufen zu sein über Musik zu schreiben. Hervorgehoben war der Artikel durch eine Kritik Ehrlich's pro Naumann, in der ersterer besonders betonte, dass Naumann Musiker sei, die Sache also besser verstehen müsse als die Herrn Philologen, die sich, wie *Otto Jahn*, so einmal nebenbei mit Musik beschäftigen und dann ihre Weisheit leuchten lassen wollen. Chrysander sagte ganz richtig, erst dann wird es mit der Musikgeschichtschreibung besser werden, wenn die Herrn Musiker Musik und die Philologen Musikgeschichte betreiben, sowie es in der Malerei, Baukunst, Bildhauerei und Dichtkunst stets gewesen ist. Warum gerade in der Musik bisher ein verkehrtes Verhältnis herrschte und die Musikwissenschaft zu keinem erfreulichen Aufschwunge kommen ließ, da der Musiker ein schlechter Philologe und der Philologe ein schlechter Musiker ist, liegt nur an der geringen musikalischen Bildung, die unsere Jugend genießt und an der Schwierigkeit Musikwerke, besonders ältere zu erreichen und zu studiren, während in den anderen Künsten durch Schulbildung, Galerien, Ausstellungen und vortreffliche Quellenwerke hinreichend Gelegenheit geboten wird sich zu bilden, zu belehren und das Urtheil zu kräftigen. Die Neuzeit beginnt auch hier besseres zu leisten und die Musikwissenschaft zur allgemeinen Bildung zu erheben. Wenn das vorliegende Werk auch nur eine Kompilation aus älteren Werken ist, so bekundet sie doch ein so gründliches musikalisches Wissen, dass der Dilettantismus, der bisher so verderbenbringend war, ausgeschlossen ist. Dennoch erkennen wir auch hier wieder wie weit die Quellenforschung in manchen Perioden noch zurück ist und wie Werke herangezogen werden müssen, die weder Quellenwerke sind, noch die Autorität besitzen und doch wie Quellenwerke betrachtet werden. An der Hand der vorliegenden Geschichte der Musik lässt sich dieser Einfluss aufs Schärfste erkennen und während die eine Periode

mit meisterhafter Klarheit behandelt ist, weil wir die vortrefflichsten Vorarbeiten darüber besitzen, lässt die andere unbefriedigt und man erkennt die trüben Quellen aus denen geschöpft ist. Es ist nicht mehr die Darstellung der Geschichte, sondern Skizzen einzelner Männer, lose aneinander gereiht. Schon Ambros greift zu demselben Aushilfsmittel und dient ihm nur der Mangel jeglicher Vorarbeit zur Entschuldigung, der ihn zwingt Quellenstudien für eine Darstellung der Geschichte der Musik auszugeben. In Dr. Köstlin's Geschichte ist die älteste und neuere Geschichte vortrefflich behandelt; es ist das beste Geschichtswerk in knapper Form, was wohl bisjetzt in der Musikwissenschaft geschrieben ist. Beherrschung des Gegenstandes und eine meisterhafte Darstellung zeichnen das Buch vor vielen aus, wenn nicht vor allen, die denselben Gegenstand behandeln. Vom 17. Jahrhundert aber bis zu Bach und Händel empfindet man die Unsicherheit der Quellen, das Tappen nach der Wahrheit und die Unbefriedigung nur Namen und Daten zu entdecken, aber keine Thaten, oder doch verhüllt in Nebel, der eine klare Uebersicht nicht gestattet und das Urtheil gefangen hält. Dem Verfasser daraus einen Vorwurf zu machen wäre törricht, doch hätten wir wohl gewünscht, dass er Werke, wie die von Brendel, Reifsmann, Naumann und ähnliche nicht als Quellenwerke citire, denn die Verfasser derselben befanden sich in derselben Verlegenheit diesen Kunstepochen gegenüber als er selbst, nur treten sie mit dreister Stirn dem Leser gegenüber und wollen ihm weifs machen, dass sie das Alles ganz genau wissen, während sie Namen und Daten nur aus Gerber und Schilling zusammengestoppelt haben, ohne je eine Note von den ihnen gepriesenen Meistern gesehen oder gehört zu haben. — Für den besten Abschnitt in Dr. Köstlin's Musikgeschichte halte ich den über griechische Musik, Seite 12—54. Hier treten alle Vorzüge des Verfassers ins klarste Licht und machen diesen Teil zu einem kleinen Meisterwerk. Es ist die Quintessenz aller gelehrten Abhandlungen über griechische Musik, die je in dickleibige Bücher niedergelegt ist, mit einer sonnigen Klarheit wiedergegeben, die den Leser in Staunen versetzt und ihm wohl einen Vorschmack von den Empfindungen und dem Eifer gewährt, der schon so manchen Gelehrten an das Studium der griechischen Musik gefesselt hat. Nicht minder vortrefflich ist das Mittelalter und das 16. Jahrhundert behandelt, dann wieder Bach und Händel und die Zeit unserer Klassiker. Da sich voraussetzen lässt, dass die vorliegende Geschichte der Musik durch ihre glänzende Schreibweise noch weitere Auflagen

erleben wird, so erlauben wir uns noch den Herrn Verfasser auf einen Irrtum Seite 227 aufmerksam zu machen. Es heisst dort, dass *Henry Purcell* am 21. Nov. 1695 starb. „Zehn Tage nach seinem Tode wurde in Deutschland der gewaltige Mann geboren, der Purcell's Erbschaft in England antreten sollte, ihn freilich um mehr als Haupteslänge überragend: *Georg Friedrich Händel*.“ Händel wurde aber im gleichen Jahre wie Bach geboren, wie auch dann Seite 233 zu lesen ist, daher hier nur ein Schreibfehler obwalten kann.

---

**Roland, E.:** Recueil de Chansons populaires par . . . Tome I. Paris, Maisonneuve et Cie. 1883. In 8°, 356 Seiten mit 158 Liedern. Bis S. 378 buchhändlerische Anzeigen.

Wer bisjetzt noch daran gezweifelt hat, dass der Franzose von Natur unmusikalisch sei, der kaufe sich diese Volkslieder. Sie sind theils durch mündliche Ueberlieferung, theils aus älteren gedruckten Sammlungen, besonders aber aus den Ballard'schen *Airs* und *Sonnets*-Sammlungen aus dem Anfange des 18. Jahrh., theils aber auch aus Handschriften zusammengestellt. Die Ausgabe ist sorgsam gemacht und die Quellen genau verzeichnet, so dass den Sammler selbst kein Vorwurf trifft, wenn der musikalische Inhalt keinen höheren Wert hat. Vielleicht könnte man noch den Einwurf machen, dass er unter den Melodien die wertvolleren hätte aussuchen sollen, doch dann wäre er wahrscheinlich kein Franzose gewesen. Man denke sich einen total unmusikalischen Menschen, der gedankenlos oder auch vielleicht gedankenvoll etwas vor sich hin singt, was mit Singen etwa eine Aehnlichkeit hat wie die Zeichnungen eines Kindes mit Malerei und man hat das richtige Bild einer französischen Melodie zu einem Volksliede. Als ich das Buch aufschlug, war ich erstaunt über das Monotone der mir gerade ins Auge fallenden Melodie. Die Töne hüpfen und drehen sich in einem kleinen Kreise, ohne Schwung, ohne Sinn möchte ich sagen, herum. Selten trifft man einen Halbschluss, selbst der Ganzschluss macht nicht den befriedigenden Eindruck, weil er nicht vorbereitet ist. Ich schlage weiter und weiter, doch die Melodien haben unter einander eine Aehnlichkeit wie eine Wiese mit der andern. Eine von diesen kuriosen Melodien, Nr. 103, bewegt sich sogar meist auf dem hohen zweigestrichenen *b* herum und lässt sich eigentlich nur pfeifen.  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{3}{4}$  Takt sind vorherrschend und zwar stets in dem hinkenden Rhythmus: lang kurz, lang kurz.

Eine der besseren Melodien, welche doch einigermaßen einem musikalischen Ohre Genüge thun, ist Nr. 33. Ich versuche sie mit Buchstaben herzustellen, da mir Notentypen fehlen. Der Takt ist  $\frac{1}{4}$  mit 2 gezeichnet, die Bewegung besteht aus Viertelnoten und tritt einmal eine halbe Note ein, so setze ich ein + darüber. Im übrigen lese man es 2 Oktaven höher:

c d | c f d e | f f c d | c f d e | f +

En revenant de versailles, En passant dedans Saint-Cloud, ::

c g | g a f g | g g g a | g e f g | e +  
Je trouvay un p'tit bonhomme Qui' avait sa femme à son cou;

d g | e e c | d d d g | e d | c + + +  
Je suis sou de ma femme, L'acheterez-vous.

Quelle: *Ballard, Brunettes ou petits airs tendres, T. II, 1704.*

Die Franzosen waren übrigens in älterer Zeit musikalischer, denn ihre Chansons aus dem 16. Jahrh. und die Airs aus dem 17. sind oft reizende und formell abgerundete Melodien. *Heinrich Albert* teilt in seinen Arien eine ganze Anzahl mit und sie gehören mit zu dem Besten was er giebt. Das kriegerische Wesen der letzten Jahrhunderte, die Sucht nach Rhum und die damit verbundene Ueberhebung, die bis in die untersten Schichten gedrungen ist, scheinen dem Franzosen alles Gemütvolle abgestreift zu haben und ohne diesen Faktor wird die Musik eine Verstandesarbeit und verliert den ihr eigentümlichen Reiz. Als ich eine Weile ein Lied nach dem anderen an mir vorübergleiten liefs und immer dieselben monotonen Tonfälle und Rhythmen sah, griff ich zu Erk's deutschem Liederhort, um mich zu überzeugen, ob die Deutschen im Stande sind ähnliches hervorzubringen, doch es war als wenn ich plötzlich aus Regenwetter in den heitersten lachendsten Sonnenschein versetzt würde. Hier der melodische Fluss, das Vorherrschen der Sekunde, dort die klappernde Bewegung mit den hüpfenden Intervallen. Hier die musikalisch zwei- und dreiteilige Form, dort nur die Wiederholung derselben Phrase. Es ist der denkbarste Unterschied zwischen musikalisch und unmusikalisch. Wir sind doch begierig wie die jüngst gestellte Preisaufgabe über das Lied in Frankreich gelöst werden wird.

*Eitner.*

## Mittheilungen.

\* Denkschrift aus Anlass des fünfundsanzigjährigen Bestehens des Singvereines der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Verfasst von C. F. Pohl, Bibliothekar und Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 1883. Im Selbstverlage des Vereines. In gr. 8°, 81 Seiten. Der Herr Verfasser hat es vortreflich verstanden aus den einfachen Thatsachen ein interessantes Bild zu entwerfen. Wien hat erst seit 25 Jahren einen Singverein und eine Singakademie, bis dahin behalf es sich bei Choraufführungen mit einem aus den verschiedensten Elementen zusammengeworfenen Chore, und einige wenige Proben mussten genügen zur Vorbereitung der Aufführungen. Manigfache Versuche einen stehenden Chor ins Leben zu rufen, missglückten, während andere deutsche Städte, Berlin oben an, schon lange im Besitze derselben waren. Noch früher, schon um 1683, 1710 und 1738 besaß England Gesangsvereine, deren Hauptaufgabe in Aufführungen von Oratorien bestanden. Der Herr Verfasser entwirft darüber ein interessantes historisches Bild. Erst im Jahre 1858 sollte Wien mit zwei Gesangsvereinen beglückt werden, dem Singverein und der Singakademie, deren Gründung nur um einen Tag auseinanderliegt. Der Singverein entwickelte sich unter den günstigsten Verhältnissen sehr bald zu einem Institut ersten Ranges. Herbeck, der geniale Dirigent, Helmesberger, Rubinstein, Brahms und die neueren Kremser und Gericke waren abwechselnd in den 25 Jahren seine artistischen Leiter und die Wiener lernten nun auch endlich Bach's und Händel's Oratorien kennen. Die Verzeichnisse der Vorstände, der Mitglieder und der Programme beschließen die interessante Denkschrift.

\* In Mailand erschien 1883 bei Ricordi eine Sammlung Tänze des 17. Jahrhunderts unter dem Titel: *Biblioteca rarità musicali per cura di Oscar Chilesotti*. Dem Stoff haben Fabrizio Caroso's und Cesare Negri's Drucke geliefert. In wie weit die Wiedergabe der Originale auf historische Wahrheit Anspruch machen kann, konnten wir uns nicht durch eigenen Angenschein überzeugen, da wir die Nachricht nur dem „Le Guide musical“ entnehmen.

\* Im 158. Kataloge von Alb. Cohn zu Berlin, die auserwähltesten Seltenheiten aus allen Fächern der Wissenschaften enthaltend, befinden sich auch von Nr. 261—261 Musikdrucke, die nur selten im Musikhandel vorkommen. Auch die Wiedergabe der Titel ist mit aner kennenswerter Sorgfalt ausgeführt.

\* Verzeichnis von theoretischen und praktischen Musikwerken von List und Francke in Leipzig, Katalog Nr. 164. Enthält 2271 Nrn., darunter viel Brauchbares aus allen Fächern und allen Zeiten.

Hierbei 2 Beilagen: 1. Heinrich Albert's Cantate zum Empfange von Martin Opitz in Königsberg 1668. 2. Fortsetz. des Kataloges der Musikalien-Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums zu Berlin, Seite 5—12.

## Nachstehende Bücher

sind durch die

## Redaction der Monatshefte für Musik-Geschichte

(Robert Eitner in Templin)

zu den beistehenden Preisen zu beziehen.



- |  |             |
|--|-------------|
| 1. Benda, F. L., Armenlied: Soll sich einst in deiner Noth. Melodie m. Begltg.   | A 4<br>— 50 |
| 2. Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Rob. Eitner. Berlin, L. Liepmannsohn. 1877. gr. 8°. XI und 964 Seit. (Ladenpr. 30 Mk.) | 15 —        |
| 3. Compendium Responsorium et Antiphonarum ecclesiastic. Coloniae Agrip. 1808 apud Jansen. Halbledbd.  | 2 —         |
| 4. Daniel, H. A. Codex liturgicus ecclesiae universae, cur. . . . 4 voll. in gr. 8°. Lips. 1847/58.  | 27 50       |
| 5. Eitner, Rob., Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Berlin 1871. broch. 8°.  | 2 —         |
| 6. Eximeno, D. Ant.: Dell' Origine e delle Regole della musica colla Storia del Suo Progresso, Decadenza e Rinnovazione. Roma 1774. 4° 466 pag., 22 Taf. und viele Musikbeisp.   | 15 —        |
| 7. Fétis, Fr. Jos. Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons, chez les Grecs et les Romains. Bruxelles 1859. 4°. broch.   | 5 —         |
| 8. Forkel's Geschichte der Musik, 2 Bde., gebunden. Hbled.   | 15 —        |
| 9. Gerber: Altes u. neues biographisches Tonkünstler-Lexicon. 6 Bde. in 8°. Halblederbd.   | 20 —        |
| 10. Helmholtz, H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiolog. Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig 1868. 8°. Lwdbd.  | 6 —         |
| 11. Katalog der in der Kreis- und Stadt-Bibliothek, dem städtischen Archive und der Bibliothek des historischen Vereins zu Augsburg befindlichen Musikwerke. Bearbeitet von H. M. Schletterer. Berlin 1878. XVI u. 138 S.  | 2 50        |
| 12. Katalog der Musikalien der Großherz. Hofbibliothek in Darmstadt. Darmst. 1878. 8°.   | 2 50        |
| 13. Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Kassel. Bearb. von C. Israel. Kassel 1881. 8°. broch.   | 2 —         |
| 14. Kirchen-Ordnung v. Ceremonien wie es in vbung Gottes Worts . . . in d. Kirchen d. Herzogth. Preussen soll gehalt. werd. 4. Königspr., G. Osterberger, 1598. 72 Bil. m. Melodien.   | 75 —        |

Titel etw. ausgehess. (Diese von d. Bischöfen von Samland u. Pomesan publ. Kirchen-Ordnung ist sehr selten.)

15. Lied. Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh., herausgegeben von Eitner. 2 Bände.	8 —
16. Lied. Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh., herausgegeben von Eitner. 2. Bd., Hds. d. 15. Jahrh.	5 —
17. Marpur, Fr. Wilh., Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister. Berlin, 1758 bei Haude und Spener. 4°. XVI u. 192 S. Halbfranzbd. (die 62 Tafeln fehlen).	1 50
18. Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Komplettes Exemplar von 1869—1880 in Halbfrz.	80 —
19. Mueller, Jos. Die musikalischen Schätze der Kgl.- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i/Pr. 2 Liefg. (nicht mehr erschienen, Musik komplet). Bonn 1870. gr. 4°. 431 Seit.	10 —
20. Ott, Joh. Liederbuch von 1544. Melodien, Texte und Biographien. Neue Ausgabe.	3 —
21. Praetorius, 2. Bd. der Syntagma von 1618. Von den Instrumenten, mit Abbildg. Neudruck.	10 —
22. Repetitio corpor. doctrinae eccles. od. Wiederholung d. summa u. Inhalt d. recht. allgem. christl. Kirchenlehre, wie die selbige in d. Augspurger Confess. begriffen und im Hertzogth. Preussen angenommen. 4. Königsp., Daubmann, 1567. (92 S.) rariss.	60 —
23. Sabbatini, L. A., Elementi teorici della musica, colla pratica de' medesimi Roma 1789. Pilucchi Cracas e Gius. Rotij. 3 vol. in 1 Bde. Pergament-Einband. Mit Duetti u. Terzetti im Canon.	20 —
24. Staden, S. G. Seelewig, ein Singspiel. Neu herausgegeb. v. Eitner. 8°. 2 —	
25. Wagensell, J. Chr. Von der Meister-Singer Origine, praestantia, utilitate etc. Altdorf 1697. 4°. Hlbeschweinsldbd. mit 13 Tafeln und 4 Gesängen. Sehr schönes Exemplar.	5 —
26. Zeitung, Allgemeine musikalische, Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1798 bis 1848. 50 Bände, davon 12 Jahrgänge brochirt, wie neu, die übrigen gebunden.	200 —

Gesucht:

Drucke und Handschriften von Musikalien für Viola d'amour.





# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.  
1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen  
Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W.  
Leipzigerstraße 130. Bestellungen nimmt jede Buch-  
und Musikhandlung entgegen.

No. 3.

## Zur Geschichte der Volksliedermelodien. (Wilh. Blumker.)

Dem Sammler von Volksliedern dürfte es nicht unbekannt sein, dass viele Melodien weltlicher Lieder dadurch uns erhalten blieben, dass sie, mit geistlichen Texten versehen, in die Kirchengesangbücher übergingen. Durch dieses Verfahren suchten die Herausgeber derselben den vielfach anstößigen weltlichen Text zu verdrängen und die schönen Melodien zu retten. Oefters wird dabei über dem geistlichen Texte in einem Vermerk angegeben, nach welcher Volksweise das Lied gesungen werden soll und die Melodie desselben zugleich abgedruckt. Dies ist der Fall in den beiden folgenden vlaemischen Gesangbüchern aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

1. Het Prieel Der Gheestelicker Melodiie; Inhoudende veel schoone Leysenen, ende Gheestelijcke Liedekens van diueersche deuote materien, ende op de principale Hoochtijden des Jaers dienende. Van nieuws ouer-sien ende verbeterd in veel plaetsen. T. Hantwerpen. By Hieronymus Verdussen. Anno MDCXIII. (279 S. 8. 5 Seiten Register und 7 Seiten Vorrede.)
2. Het Paradys Der Geestelijcke on Korckelijcke Lof-Sangen. Op de principaelste Feest-dagen des gheheelen Jaers. Geplant door Salomonem Theodotum. Licentiaet in der H Godtheyt. Den vierden Druck, verbeterd ende vermeerderd

't Antwerpen, by Hendrick Aertsens 1638. (Erste Aufl. 1621)  
12°. 745 Seiten, 7 Seiten Index und 14 Seiten Vorrede.

Wie der Herausgeber dieses letzteren Gesangbuches in der Vorrede sagt, waren ihm auſser dem genannten „Heet Prieel“ und „Justi Harduini Goddelijcken Lof-sangen 1620“ weitere katholische Gesangbücher in den Niederlanden nicht bekannt geworden.

Ich will nun in Folgendem aus den beiden genannten Gesangbüchern die Anfangsworte der weltlichen Volkslieder, welche über den Melodien angegeben sind, zusammenstellen.

#### 1. Het Prieel 1614.

So diep in die groen heyden. Seite 5.

Fortune helas pourquoy. S. 13.

Het was een kindt. S. 28.

Noch weet ick een Casteel. S. 31.

O radt von auontueren. S. 143.

Auſserdem sind noch folgende Volkslieder als „Weisen“ angegeben, doch ohne Abdruck der Melodien:

Den lustelijcken Mey. S. 86 und 108.

Den tijdt is hier dat men sal vrolijk wesen. S. 110.

Och Amsterdam ghy doet my pijn. S. 89.

Schenckt my te drincken naer mijnen dorst. S. 136.

#### 2. Het Paradys 1638.

Aenhoort doch mijn geklach. S. 173.

Als ick u eerst begon te minnen. S. 502.

Amarillida bella. S. 666.

Blijſchap van my vliet. S. 70.

Boerinken als gy gaet water halen. S. 648.

Cornette musicael. S. 590.

Den tijdt is hier. S. 181.

De Mey, de Mey, koel is de Mey. S. 306 (ohne Melodie).

Doen Daphne d'over schoone maeght. S. 113.

Den lustelijcken Mey. S. 176.

D'Engelsche fortuyn. S. 119.

De fiere nachtegale S. 494 (ohne Melodie).

De Nachtegael die sangh een liet. S. 709.

Edel Kersouw. S. 308.

Een droevigh liedt heb ick gedicht. S. 657.

Fortuyn helas pourquoy. S. 652 (ohne Melodie).

Geeft my te drinken. S. 544.

Het vyer brant seer. S. 364.

Het was een rijke koopmans soon. S. 455 (ohne Melodie).

Ick suchte sucht op sucht. S. 124.

Ick had voor desen. Ofte D'Enghelsche Klocke-  
dans. S. 470.

Ick heb de groene straten. S. 702.

Ick gingh noch huyden morghen. S. 624.

Ick stont op hooger bergen. S. 630 (ohne Melodie).

Ick slaep ick waeck. S. 80.

Ick lijd' in't hert pijn. S. 227.

Mocht icker schoon. S. 185.

Mijn droefheydt moet ick klaghen. S. 286.

Mijn ooghsken weenen, ofte Galiard d'Itali. S. 650.

Mijn sinnen zijn onstelt, gequelt. S. 569.

Moet ick dus treuren. S. 587.

Nerea schoonste van uw'gebueren. S. 106.

O schoonste Personagio. S. 20.

O cierelijck cierat. S. 466.

Princesse die mijn ziel ghebiet. S. 410.

Pavangie d'Spangie S. 632.

Pour un plaisir. S. 519.

Roosemonde neemt eens acht. S. 357.

Schoon lief wilt my troost. S. 219.

Seght my wel schoone Nymfelijn. S. 361.

Schoon Jonckvrouw ick moet u klaghen. S. 688.

Soet Robbertjen. S. 695.

Si tanto gratiose. S. 166.

Soo diep inde groen' Heyden. Seite 719 (ohne Melodie).

Te Mey als al de vog'len singen. S. 597 (ohne Melodie).

T'was een Ridder een Konighs kint. S. 571.

Venus ghy en u kint. S. 224.

Venus der minnen Goddine. S. 395.

Wilhelmus van Nassouwen. S. 4.

Waer icker een koningh. S. 203.

Weest Nymph' gegroet. S. 488.

Von diesen Liedern teile ich zwei Melodien hier mit, die eine „Wilhelmus von Nassouwen“ als Variante zu dem bekannten niederländischen Volksliede (bei Böhme 409). Het Paradys (1621) 1638

druckt diese ab zu dem geistlichen Texte „O eeuwigh Godt Almach-tigh“. Mit den angegebenen Varianten findet sie sich in dem ältern Gesangbuche Het Prieel 1614 zu dem Liede:

Het viel een hemels dauwe  
In een kleen maechdeken,  
Ten was noyt beter vrouwe  
Dad det' een kindeken,  
Dat van haer was gheboren  
En sy bleef maget fijn.  
O maget wt uerkoren  
Lof moet v altoos zijn.

Noch 7 Strophen.

Diese Melodie ging mit verschiedenen Varianten in einige deutsche Gesangbücher des 17. Jahrhunderts (Psalteriolum, Cöln 1642, Nordstern 1671, Münster'sches Gesangbuch 1677, Rheinfalsisches Gesangbuch 1666) über. Sie steht hier zu dem deutschen Liede: „Es fiel ein Himmelsthawe in eine Jungfrau fein.“ Vgl. Nr. 104 im I. Bande von Meisters Kirchenlied. Dieser deutsche Text hat, abgesehen von der Anfangszeile, mit dem Tageliede: „Het viel een hemels douwe vor mijns liefs vensterkijn“ (bei Böhme 113) nur den Versbau gemeinsam.

Derselbe ist nach einem lateinischen Liede bearbeitet:

Est virgo coeli rore,  
Repleta desuper,  
Cui par in decore  
Non datur mulier,  
Hanc veneremur ore  
Et sanctis moribus,  
Et sauciis amore  
Divino cordibus.

Noch 7 Strophen.

Daniel Thesaurus III., 337.

Die zweite Melodio „Venus ghy en u kint“ möge als Variante zu Nr. 219 bei Böhme dienen. Sie steht im Paradys (1621) 1638 zu dem Texte „Komt Schepper Heyligh Gheest“.

## Biographische Notizen.

Die Bibliographie ist die Quelle des reinsten historischen Wissens, und aus der Zusammenstellung der kleinsten unscheinbarsten Notizen

erbaut sich nach und nach das große historische Gebäude, wie der Steinbau eines Münsters, Stein an Stein gefügt. Die Bibliographie von *Emil Bohn*, die Musikbibliotheken Breslaus umfassend, ist reich an solchen Notizen und die folgenden Daten sind geschöpft aus diesem Buche.

*Johann Crüger* schreibt in der Dedication zu seinen „*Laudes Dei Vespertinae*, Berol. 1645“, unterzeichnet mit dem 1. Jan. 1646, dass er in Berlin seiner „Dienstbestellung nunmehr ins 22. Jahr aufgewartet“ habe, dies ergiebt, dass er also 1623 den Posten erhalten hat; ferner teilt er mit, dass er in seiner Jugend von „*Paulus Homberger* der H. Reichstadt Regensburg Musicus“ in der Musik unterrichtet sei und dass Homberger „seine Fundamenta in Italien bey dem in gantz Europa Berühmtesten Musico H. Johan Gabriel in Venedig“ erlernt habe. Nach Mattheson's Ehrenpforte war Homberger um 1601 Cantor in Regensburg und starb den 19. Nov. 1634 im 74. Lebensjahre. Mettenleiter in seiner Musikgeschichte der Stadt Regensburg fügt diesem noch ein Verzeichnis seiner Werke bei. (216 u. 222).

Ob *Giovanni Antonio Bertola* und *Giovanni Antonio Bertoli* ein und dieselbe Person sei, wie Fétis annimmt, möchte ich fast in Zweifel ziehen. Bohn's Bibliographie verzeichnet Seite 58 die *Salmi intieri* zu 5 Stimmen, Ven. 1639, in deren Dedication Bertola mitteilt, dass er früher in Diensten des Erzherzogs Karl gestanden habe und ein Neffe von ihm gegenwärtig dem Kaiser Ferdinand diene. — Köchel's Verzeichnis der Mitglieder der kaiserl. Kapelle kennt keinen Bertola oder Bertoli und verzeichnet nur den Antonio Bertali. — Von Bertoli finden wir aber „*Compositioni musicali fatte per sonare col Fagotto solo*, Ven. 1645“ verzeichnet und giebt sich der Verfasser in dem Vorwort als Fagottist zu erkennen. Er sei, sagt er, von *Francesco Turino*, Organisten an der Kathedrale zu Brescia, *Giovanni Sansonni*, Virtuose auf dem Fagott und Cornett und *Antonio Bertali* (Violinist) zur Herausgabe dieser Sammlung aufgefordert worden. Er habe im Manuscript noch andere Säckelchen (*cosette*), die er auf dem Fagott spiele, könne sie aber nicht herausgeben, weil der Drucker keine Drucktypen dazu habe. Beide Vorworte sind zwar aus Venedig datirt, doch möchte ich den *Bertoli* für den Neffen des *Bertola* halten. Gewisses giebt vielleicht die Auffindung anderer Drucke.

Leonardo Simonetti wird als Sänger in Venedig bezeichnet, dies bestätigt uns ein Druck einer Messensammlung von Alessandro Grandi, die Simonetti im Jahre 1636 in Venedig bei Bartol. Magni

herausgab. Dort nennt er sich „Muscio nella Capella della Serenissima Republica“.

Giovanni Valentino, Kapellmeister an der kaiserl. Kapelle und Giacomo Porro, Kapellmeister am bayerischen Hofe um 1638, beide bisher unbekannt, erwähnt F. Bartolomea de Selma in der Dedication zu seinen Canzoni von 1638 als Komponisten.

Caspar Kittel, ein bisher unbekannter Komponist, gab im Jahre 1638 in Dresden sein erstes Werk heraus: Arien und Cantaten. In der Widmung an den Herzog Johann Georg von Sachsen erwähnt er, dass er „die edle Musica nicht allein erstlichen allhier zu Lande, bei H. Heinrich Schützen, Churf. Sächfs. wohlverdienten Capellmeistern, sondern auch hernach in Italia etliche Jahr lang, durch gnädigsten vorschub und verlag E. F. Gn. respective hochgeehrten Herrn Vaters . . . geübet und erlernet“.

Elias Mertel, ein Lautenist, gab 1615 zu Straßburg eine Sammlung Lautenstücke heraus: Hortus musicalis novus. Aus der Widmung erfährt man, dass derselbe bis zum Jahre 1595 in Diensten der Kurfürsten Johann Friedrich, Herzog von Württemberg stand und darauf nach Straßburg übersiedelte, seiner Geburtsstadt, zu verschiedenen Zeiten aber wieder nach Heidelberg berufen wurde, um durch sein Lautenspiel dortige Festlichkeiten zu verherrlichen. Auf dem Titel nennt er sich „Argentoratensis Academiae Quaestoris“.

Johann Klemm war noch um 1647 Hof-Organist in Dresden und zugleich Musikverleger. Er und der Organist Alexander Hering zu Budissin scheinen gemeinsam ein Verlagsgeschäft betrieben zu haben. Sie gaben 1647 Heinrich Schütz' „Symphoniarum sacrarum secunda pars“ heraus.

Giovanni Battista Fontana, über dessen Lebensumstände wir bisher gar nichts wussten, ist einer der bedeutendsten Violin-Virtuosen der ersten Hälfte d. 17. Jahrh. gewesen und reicht vielleicht noch bis ins 16. zurück. Die nach seinem Tode von *Reghino* 1641 herausgegebene Sammlung von Sonaten für 1, 2 und 3 Violinen enthält in der Dedication folgende Daten über ihn: Fontana aus Brescia, einer der hervorragenden Violin-Virtuosen, weilte in Venedig, Rom und Padua, wo er an der Pest starb. Er vermachte der Kirche delle Gratie seine Manuscripte zum Zweck der Herausgabe. Der schlechten Zeiten wegen aber und weil keine in dieser Beziehung kundige Person zu erreichen war, blieben die Werke liegen, bis der Padre Maestro Antonio Luzzari die Leitung des Klosters übernahm und den Kapell-

meister desselben, F. Giovanni Battista Reghino mit der Herausgabe betraute.

*Eitner.*

Diesen lasse ich noch einige Notizen folgen, die mir Herr *Georg Becker* in Lancy freundlichst übersandte. Die ersten sind dem Druckwerke „Teatro musicale de Concerti ecclesiastici“, Milano 1654 (siehe Bibliogr. d. Musik-Samlwk. p. 947) entnommen und geben die Erben des Komponisten Giorgio Rolla, die Drucker obiger Sammlung uns nach dieser Widmung Auskunft über die damaligen Stellungen der dabei beteiligten Autoren:

Crivelli, Gio. Battista, der nach Fétis zuerst Organist an der Kathedrale von Reggio war, dann nach Ferrara ging und endlich im Dienst des Herzogs von Modena stand, ist hier als Kapellmeister an der Kirche San Maria Maggiore von Bergamo angeführt.

Casati, Geronimo, genannt il Filago, war Organist und Kapellmeister an der Kirche del Carmine in Pavia.

Colombano, Francesco, war Organist des berühmten Collegiatstifts in Gallarate.

Ferrari, Geronimo, genannt il Modondone, war Kapellmeister am Dome von Novara.

Marcurelli, Gio. Francesco, war Kapellmeister an San Maria della Vallicella in Rom.

Marini, Biagio (Ritter), war Kapellmeister an San Maria della Scala in Meiland.

Treviso, Gio. Battista, war Kapellmeister des Santissimo Rosario in San Tomaso von Pavia.

Trabattone, Bartolomeo, war Organist des Collegiatstifts seiner Vaterstadt Varese.

(Wahrscheinlich ein Verwandter des Egidio Trabattone aus Varese.)

Die sieben letztgenannten fehlen bei Fétis.

Metru, Nicolas, war, wie auf dem Titel des zweiten Buches seiner „Airs à quatre et cinq parties, Paris, Robert Ballard, 1646, zu sehen ist, aus „Bar-sur-Auble en Champagne“ gebürtig.

Richard, François, (Fétis unbekannt) war laut Titel seiner *Airs de Cour* (1637 u. a. m.) „Compositeur de la Musique de la Chambre du Roy“.

Le sieur de Chancy, den Mersenne mehrmals in seiner „Harmonie Universelle“ erwähnt, er führt auch zwei Musikstücke von ihm an, nennt sich auf seinen „livres d'airs de cour“ 1635 und 1644, „Maistre de la Musique de la chambre du roy“.

## Mittheilungen.

\* Ueber die Zeit der Einführung oder Erfindung des *Violoncells*, ist man noch sehr im Ungewissen; dass es eine Variante der Gambe oder Kniegeige war, wird allgemein angenommen, und da Letztere 6 Saiten, manche auch nur fünf hatten, wie man im Praetorius Taf. 20 und 21 findet, so ist der Unterschied, besonders zwischen der Bassgeige de braccio (Taf. 21 Nr. 6) und dem späteren Violoncell ein nur geringer. Die früheste Erwähnung des Violoncell finde ich in einem Drucke von 1641, doch wird es dort „*Violoncino*“ genannt (siehe Bohn's Bibliographie unter Fontana) dann wieder in einem Drucke von Freschi von 1660 ebendort. In Arresti's Sonaten zu 2 und 3 Stimmen von 1665 wird es Violoncello genannt. Demnach müsste man das Violoncino oder Violoncello nicht von der Gambe, sondern vom Violono, der Bassgeige, ableiten, die aber auch 6 Saiten hatte. Vide Praetorius, Syntagma, Bd. 2, neue Ausgabe p. 53 und Tafel 6.

\* Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrh. Von A. G. Ritter, Leipzig, 1884. Max Hesse's Verlag. In hoch 4°. Subscriptionspreis 17 Mk., später 20 Mk. 2 Bände: Text und Musikbeilagen. Es liegt zwar erst die 1. Lieferung von 24 Textseiten und 16 Seiten Musikbeilagen von dem lange erwarteten Werke vor, doch lässt sich bereits erkennen, dass wir ein bedeutungsvolles historisches Werk erwarten können. Die wenigen Seiten geben hinreichend Gelegenheit die Gründlichkeit und das sorgsame Quellenstudium zu bewundern und den praktischen Blick: das Wort mit den trefflichsten Beispielen zu begleiten. Die Diction ist einfach und klar und der praktische Musiker reicht hier dem einstigen Philologen vertrauensvoll die Hand. Wir wollen hoffen, dass die Verlagshandlung sich so beeilt, dass dem greisen Verfasser noch die Früchte seines Schaffens zu teil werden.

\* Schletterer, Dr. H. M. Studien zur Geschichte der französischen Musik. Teil 1. Geschichte der Hofcapelle der französischen Könige. Berlin N. 1884. Verlag von R. Dammköhler. In 8°. XII und 236 Seiten.

\* Von Franz Commer erscheint nächstens der 25. Band der Musica sacra. Er wird folgende Gesänge enthalten.

1. Nanini, G. M. Cantate Domino, 8 voc.
2. „ Domine quis habitat, 8 v.
3. Soriano, Fr. Ecce sacerdos magnus, 8 v.
4. Giovanelli, Rug. Gaudeamus omnes, 8 v.
5. „ Puer qui natus est, 8 v.
6. „ Angelus ad pastores, 8 v.
7. Roi, Barto. Gloria tibi Trinitas, 8 v.
8. Ferabosco, Alf. In monte oliveti, 6 v.
9. Merulo, Cl. Sancti et justi, 5 v.
10. Marentio, Luc. Gabriel Angelus, 4 v.
11. Zalameilla, Rud. Adorna thalmanum, 5 v.
12. Hammerschmidt, Andr. Machet die Thor weit, 6 v.
13. „ Jesu, mein Jesu, 6 v.
14. „ Siehe, der Gerechte kommt umb, 6 v.
15. „ Ach, ach, Jesus stirbt, 6 v.
16. Santini, Prosp. Angelus Domini descendit.

\* Quittung über eingezahlte Beiträge bis zum 7. Februar von den Herren: Angerstein, Auberlen, Bäumer, Prof. Braune, A. Dörfel, Dressler, Dr. Eichborn, Prof. Faist, Friese, Prof. Grell, Haberl, Dr. Hoppe, Israël, Prof. Köstlin, Prof. Kraus, Krause, Lüstner, Maske, Therese v. Miltitz, Quantz, Prof. Schell, Schletterer, Schnuphase, Skuhersky, Prof. Sommer, Succo, Unterkreuter, de Vasconcellos, von Wasielewski, Dr. Zeller, Verein zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam.

\* Als Mitglieder sind Herr Moritz Lentzberg und Herr G. Schefer, Buchhändler in Berlin, eingetreten.

\* Hierbei zwei Beilagen: 1. Fortsetzung der Cantate von Albert, Seite 9—16 und 2. Fortsetz. des Kataloges des Joachimsthal'schen Gymnasiums, S. 13—20.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.



# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.  
1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen  
Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W.  
Leipzigerstraße 130. Bestellungen nimmt jede Buch-  
und Musikhandlung entgegen.

No. 4.

**François Gindron.**  
(Georg Becker.)

Trotz allen Bemühungen ist es bis jetzt noch nicht gelungen festzustellen, wer die auf uns gekommenen Melodien der französischen Psalmen komponirt hat. Mit Wahrscheinlichkeiten ist nichts gemacht! Nur eines ist gewiss: dass sich vor dem Erscheinen des vollständigen Psalters viele Musiker mit der Komposition, sowohl einzelner als sämtlicher Psalmen, beschäftigt haben.

Zu diesen Komponisten gehört auch *François Gindron*, den Becker, Fétis und alle ihre Nachbeter und Wiederkäufer ignorirten. Aufser in meinem Buche: „La Musique en Suisse“ wird sein Namen nur noch in Eitner's „Bibliographie der Musiksammelwerke“ erwähnt.

Gindron, Kanonikus und Kantor in Lausanne, war einer der ersten, welcher Cl. Marot's Psalmen in Musik gesetzt hat. Den 21. Juli 1542 schrieb Viret an Calvin: „Decrevimus propedium psalmos canere quos Gindronus ad numeros composuit, vestris multo faciliores, quos mallim excusos fuisse quam quibus usi fuimus“.

Dass diese Psalmen nicht nur in Lausanne, sondern im ganzen Waadtlande gesungen wurden, ersehen wir aus folgender Stelle, der Widmung eines kleinen Werkchens von Gindron, welches ich, da es zu den größten musikalischen Seltenheiten gehört, nachstehend genauer beschreiben will.

Gindron sagt in dieser an die hohen Herrn von Bern gerichteten Widmung: „Par ainsi, comme peu de temps a, je m'adonay à mettre en chant de musique quelques Pseumes qui pour le iourd'hui

sont chantez es Eglises de vostre subjection, à la louange de nostre bon Dieu“. D. h.: „Es ist geringe Zeit, dass ich mich damit beschäftigt habe, einige Psalmen in Musik zu setzen, die heutzutage in den Kirchen eurer Unterthanen zum Lobe Gottes gesungen werden“.

Ob der spätere, teilweise noch gebräuchliche Psalter, einige dieser Melodien von Gindron aufgenommen hat, lässt sich leider nicht bestimmen, da bis jetzt noch kein Exemplar seiner Psalmen aufgefunden worden ist.

Gindron's Werkchen, das ich besitze und dem obiges Citat entnommen ist, trägt den Titel:

„Les Proverbes de Salomon, ensemble l'Ecclesiaste, mis en cantiques et rime françoise, selon la vérité hébraïque, par A. D. du Plessis, mis en musique par Fr. Gindron. Jean Rivery. 1556“. (Klein 8°.)

Dasselbe enthält aufser dem Titelblatt:

1. Die Widmung Gindron's, die mit einem vierstimmigen Satze endigt: „Reveillez vous, ô muses chanteresses“. Zusammen 14 Seit. ohne Pagation;
2. Die Widmung in Versen, von Du Plessis, und einige Worte „à tous chrestiens“. Acht paginirte Seiten;
3. 65 numerirte Blättchen mit Salomons Sprüchwörtern, und 25 mit dem Buche der Prediger; schliesslich
4. Auf 6 Seiten der fünfstimmige Satz einer Melodie der letzten Abtheilung.

Folgende Nachricht steht vor diesem kleinen Tonsatze:

„Fr. Gindron au lecteur: Ayant trouvé le cantique commençant à la page suivante estre propre pour chanter à plusieurs voix, je l'ai mis à cinq parties, à fin que tu le puisses chanter et t'y resioir, esperant que le tout sera à l'honneur de Dieu, au quel soit gloire éternellement. Amen“.

„Fr. Gindron an den Leser: Da ich gefunden habe, dass sich das Kirchenlied, welches auf der nächststehenden Seite beginnt, zum mehrstimmigen Gesange eignet, so habe ich dasselbe fünfstimmig gesetzt, damit du es singen und dich daran erfreuen kannst; in der Hoffnung, dass es zur Ehre Gottes geschehe, dem ewiger Ruhm sei“.

Diese wenigen Worte sind ein neuer Beweis, dass die Monodie damals weder verloren noch unbekannt war. Nur weil sich diese Melodie zum mehrstimmigen Satze gut eignet, bearbeitet sie Gindron.

Wie er dies gethan hat kann man in der Beilage sehen. \*) Gindron war jedenfalls kein schlechter Musiker.

In der Abtheilung der Sprüchwörter habon folgende Musik:

1. Propos exquis profondes paroles. Bl. 9.
2. La sapience eleve haut sa voix. Bl. 18—19.
3. La sapience a basti sa maison. Bl. 20—21.
4. La fausse balance, l'homme point n'avance. Bl. 24.
5. Qui aime la doctrine aime le chatiment. Bl. 27.
6. Le sage enfant reçoit la remonstrance. Bl. 29.
7. La femme sage edifie en raison. Bl. 31.
8. Responce douce appaise grand furour. Bl. 33—34.
9. L'homme en son coeur propose. Bl. 35.
10. Mieux vaut un morceau de pain sec. B. 37.
11. Au cri du pource delaissé. B. 43—44.
12. Mieux vaut bonne renommée. Bl. 45.
13. N'ensuy le train des malins perissans. Bl. 49.
14. Passant au champ et autour de la vigne. Bl. 51.
15. C'est gloire a Dieu de celer la parole. Bl. 52.
16. Mon fils, ne te glorifie. Bl. 55.
17. Des eaux la claire liqueur. Bl. 57.
18. L'homme meschant s'enfuit. Bl. 57—58.
19. Qui trouvera la femme vertueuse. Bl. 36—64.

In „dem Buche der Prediger:“

1. Peuples oyez vérité. Bl. 66.
2. J'ai dit en moy, sus mon coeur. Bl. 68.
3. Toutes choses ont leur saison. Bl. 70—71.
4. J'ay contemple les occupations. Bl. 71.
5. De ces pensers ailleurs jettant mes yeux. Bl. 72—73.
6. Quand tu voudras au Seigneur. Bl. 74.
7. Un autre mal sous le ciel. Bl. 76.
8. Mieux vaut le bon renom. Bl. 78.
9. Qui se compare aux vertueux. Bl. 80.
10. A tout cecy j'ai mon coeur. Bl. 81—82.
11. La mouche morte un onguent. Bl. 84.
12. Jette ton pain comme dessus les eaux. Bl. 85—86.
13. Esiouy toy, ô jeune, en ta jeunesse. Bl. 86—87.

Aufser dem von Eitner citirten Sammelwerke von 1555 (k), ist noch ein anderes um 1555 in Lyon erschienen, welches mehrere Piecen von Gindron enthält. Darüber nächstens. Dasselbe enthält auch Psalmen von Goudimel.

\*) Deren Veröffentlichung hinausgeschoben werden muss, bis sich eine passende Gelegenheit findet. *Eitner.*

## Cantaten

aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts.

(Robert Eitner.)

Dr. Köstlin's vortreffliche Musikgeschichte im Umriss (Freiburg i./B. 1884, 3. Aufl.) mahnt uns eindringlich das bisher vernachlässigte 17. und 18. Jahrhundert, besonders das eine in seiner Endhälfte und das andere in seinem Anfange einer gründlichen und quellenmäßigen Durcharbeitung zu unterziehen. Nicht die Sammlung biographischen und bibliographischen Materials habe ich mir diesmal zur Aufgabe gestellt, obgleich auch dies einer gründlichen Sichtung bedürfte, sondern vielmehr mir eine Musikform, die in dieser Zeit besonders gepflegt wurde, herausgegriffen. An der Hand der Cantate will ich nun versuchen, die Bestrebungen und Leistungen obigen Zeitabschnittes historisch und kritisch zu verfolgen. Die Cantate wählte ich, weil sie uns das übersichtlichste Bild in kurzer Form gewährt; wir lernen die alten Komponisten nicht nur als Bildner in der Form, als Dramatiker, Lyriker und Gesangskomponisten, sondern auch als Instrumental-Komponisten kennen und dadurch ist die Cantate ganz besonders geeignet die Zeit durch und durch kennen zu lernen. Ferner gewährt die Beschränkung auf eine Musikform dem Historiker den Vorteil, dass er weit eher zu einer Uebersicht gelangt, als wenn er sich vom Zufall dies und jenes Werk in die Hand spielen lässt.

Man erwarte keine Geschichte der Cantate. Geschichte zu schreiben überlasse ich denen, die keine Quellenstudien machen. Ich gebe nur Studien und begleite sie mit Musikbeilagen, damit das subjektive Urteil eines Jeden ein freies und unbefangenes sein kann. Denn wie oft kommt es vor, dass der Eine diese Piece für besonders wertvoll hält, während der Andere nicht begreifen kann, gerade dieser den Vorrang zu geben.

Ich kann hier nicht unterlassen noch einen Abstecher zu machen, der mir schon lange am Herzen liegt und einmal herausgesagt werden muss. Jahr aus, Jahr ein erscheinen Werke alter Meister, theils in Sammlungen, theils einzeln, theils in historischen Werken. Mehr oder weniger tragen sie das Gebrechen an sich, nicht sorgsam ausgesucht zu sein. Der Zufall hat sie dem Herausgeber in die Hand gespielt und eifrig ist er bemüht sie zu veröffentlichen, da er glaubt der Menschheit einen Dienst zu leisten. Das Resultat eines solchen Verfahrens zeigt sich auch darin, dass die Musikgeschichte verhältnis-

mäßig nur wenig Gewinn aus den meisten Veröffentlichungen zieht. Beschränkte sich der Sammler nur auf eine Periode, wie z. B. unser verehrter Herr Prof. Commer, so ist es geradezu Bedingung, nicht nur die Meister derselben zu beachten, sondern Klein und Groß, Mittelmäßiges und Gutes zu bringen, denn das giebt erst ein Bild der Zeit. Es sind der Wege so viele sich nützlich zu machen; man wähle z. B. einen Komponisten und bringe von diesem das Beste was er geschaffen hat, oder man veröffentliche ein vollständiges Work, oder lege sich auf eine Musikform, wie es z. B. Herr von Wasiolowski thut, der nur der Instrumental-Komposition seine Studien widmet. Ein wie wertvolles Material könnten wir schon besitzen, wenn nicht so ins Blaue hinein Zeit und Gold vergoudet würde.

Doch zur Sache. Es ist Mode geworden von Reinhard Keiser, da er ein lustiges Leben geführt hat, in wenig anerkennender Weise zu sprechen. Oberflächlich, liederlich, unordentlich, genial begabt, ohne Studien und Schule, das sind die Stichworte mit denen er leichtweg abgefertigt wird. Die Seltenheit seiner Werke und die geringen und ungentügenden neueren Veröffentlichungen, die noch zerstreut in dieser und jener Sammlung sich befinden, tragen wohl mit Schuld, nebst einigen Citaten von Zeitgenossen, die sich in wenig anerkennenswerter Weise über ihn aussprechen und denen sein Lebenswandel wohl ein Dorn im Auge war; vielleicht fühlten sie sich auch von seiner Popularität bedrückt. Soweit ich jetzt Keiser und seine Zeitgenossen kenne, sticht er von ihnen fast in dem Verhältnis wie Mozart von seinen Zeitgenossen ab. Nur einen Ebenbürtigen habe ich bis jetzt entdeckt und das ist Schürmann, der Braunschweiger Kapellmeister. In der Form und dem musikalischen Ausdrucke stimmt er mit seinen Zeitgenossen wohl überein, doch wo die Liederlichkeit und Ungeschultheit sitzen soll, habe ich nicht entdecken können; oder wollen uns vielleicht die neueren Historiker vorreden, dass Keiser Höheres hätte leisten können, wenn er fein sittlich zu Hause hinterm Ofen gesessen und die Partituren seiner Vordern studirt oder über kontrapunktische Kunststückchen gegrübelt hätte? Nur selten kommt uns ein Stück von Keiser in die Hand, was uns so langweilig anguckt, als diejenigen seiner Zeitgenossen, obenan der Sittenprediger Telemann. Ueberall ist Leben und Erfindung, kräftige Rhythmen und das Feuer prickelt ihm beim Schreiben in den Fingern. Es ist eine Lust seine Werke durchzugehen. Den Kontrapunkt hatte er ebenso am Bändchen, wie ihn

Mozart mitunter gebrauchte, nur schrieb er gerade so wie Letzterer nicht des Kontrapunkts halber, sondern wenn er ihm gerade in den Weg gelaufen kam und da packt er ihn mit derselben Geschicklichkeit an, als wenn er zeit seines Lebens nur kontrapunktische Studien gemacht hätte. Von regelmässigen Fugen, wie sein jüngerer Zeitgenosse Seb. Bach, war er allerdings kein Freund und war seine Geistesthätigkeit überhaupt auf die dramatische und lyrische Seite der Kunst gerichtet, die anderer Ausdrucksmittel bedarf als kontrapunktische Verwebungen der Stimmen. Keiser's Recitativ ist von einer dramatischen Kraft und interessanten modulatorischen Manigfaltigkeit, wie man es kaum bei Händel findet. Der Italiener, der nicht nur der Erfinder, sondern auch einst die grösste Gewandtheit und Lebendigkeit im Recitativ besaß, während der Deutsche sich vom Liedmässigen nicht trennen konnte (siehe Staden's Seelewig, Monatsh. XIII) sinkt bereits zur Zeit Keiser's zum parlirenden Tone herab, der kaum noch Anspruch auf Musik machen darf. In den Arien kann Keiser oft recht langweilig werden und als Vielschreiber, man möchte fast sagen Professions-Komponist, eine Eigenschaft die er mit allen Zeitgenossen theilt, kann man allerdings in manchen seiner Opern oft lange suchen, bis man einem interessanten Satze begegnet. Die Kgl. Bibliothek zu Berlin bietet vortrefflich Gelegenheit Keiser kennen zu lernen und empfehle ich besonders folgende Opern: Obenan die im Autograph vorhandene „Octavia“ von 1705, dann „Der zugeschlossene Tempel des Janus“, 1698; „La Forza della virtù“ 1700; „Orpheus“ 1709; „Diana oder Cupido“ 1712; „Tomyris“ 1717; „Trajanus“ 1717 und „Jodelet“ 1726. Weniger bedeutend sind Adonis 1697, Pomona 1702 und Ulysses 1722. Die übrigen noch vorhandenen Opern kenne ich bis jetzt noch nicht.

Einem Keiser ebenbürtig war Georg Caspar Schürmann, seit 1702 Kapellmeister am Hofe zu Braunschweig, wo er noch um 1741 lebte. Die Kgl. Bibliothek in Berlin besitzt von ihm die Opern „Alceste“, 1719 in Hamburg aufgeführt; „Prometheus und Faunus“, „Clolia“ und „Troja“; Bei den letzteren zwei Opern fehlt das Recitativ in der Partitur. Ferner Arien und Duette aus den Opern „Telemachus und Calypso“ und „Henricus auceps“, ausserdem eine Reihe Cantaten. Schürmann's Styl ist ernster als der Keiser's; in der Erfindung und dem ausdrucksvoll deklamirten Recitativ giebt er Keiser nichts nach. Die Chöre in seinen Cantaten sind im kontrapunktischen Style geschrieben, doch darf man dabei nicht an Seb. Bach denken, der überhaupt mit seiner Zeit gar nicht verglichen

werden darf, denn dann bliebe nur wenig an ihr zu loben übrig. Einen sich vom weltlichen unterscheidenden Kirchenstyl findet man überhaupt nicht und Bach's Kirchenstyl ist in abgeschwächter Weise der Styl aller Zeitgenossen. Man wirft Bach so oft vor, dass seine Gesangstimmen gedachte Instrumental-Stimmen sind und glaubt, den Einfluss seiner Hinneigung zum Orgelstyl zu finden. Studirt man aber seine Zeitgenossen, so findet man eine ganz gleiche Behandlung der Singstimmen wie bei Bach. Man vergleiche z. B. die in den Beilagen abgedruckte Cantate von Stölzel: „Die Rose bleibt der Blumen Königin“ und damit die Alt-Arie Nr. 10 aus der Matthaëus-Passion: „Buss' und Reu' knirscht das Sündenherz“ (fis eis dis cis a | gis cis a | h cis a | a gis) und man wird zugestehen müssen, dass Bach die Singstimme gesangreicher behandelt als Stölzel, indem er die melismenreiche Melodie mehr den Violinen übergibt, während die Singstimme nur die längeren Noten singt. Der Mittelsatz macht davon freilich eine Ausnahme und mutet der Stimme instrumentale Figuren zu, doch das war Zettgebrauch und nicht Bach allein eigen. Der Italiener schreibt ganz ebenso instrumental.

Im Recitativ ist Schürmann Meister, hier entwickelt er ein so lebensvolles dramatisches Bild, hier kraftvoll, aufbrausend, dort sanft und lieblich, oft begleitet vom Orchester, dass man staunt den Deutschen so bedeutend auf einem Felde zu finden, was ihm 50 Jahre früher noch so fremd war. In den Arien und Chören kann er oft recht langweilig werden, doch wird man stets wieder durch reizende Melodien und eine interessante Erfindung entschädigt.

Der Einzige, welcher diesen beiden noch zur Seite gesetzt werden kann, ist Karl Heinrich Graun, der Berliner Kapellmeister, denn Hasse ist durch und durch Italiener und unterscheidet sich wesentlich von seinen Zeitgenossen. Man wird fragen worin der Unterschied zwischen Italienern und Deutschen besteht? Dies mit Worten auszudrücken ist nicht leicht und liegt mehr im Gefühl als äußeren Kennzeichen. Soweit ich mir den Eindruck ihrer Musik in Worten vergegenwärtigen kann, so ist derselbe ein ernster, ruhiger, gravitätischer, ich möchte sagen ein vornehmer.

(Fortsetzung folgt.)

## Mitteilungen.

\* Auf Seite 143 des 15. Jahrganges der Monatshefte wurde gesagt, dass Goudimel 1586 eine Sammlung Chansons von Archadelt herausgegeben habe. Diese Angabe wurde mir privatim als irrtümlich ausgelegt, da Goudimel in der

Bartholomäusnacht 1572 ermordet wurde. Trotzallem lautet der Drucktitel so, wie ich gesagt habe. Die Ausgabe von 1586 trägt aber weder eine Dedication noch ein Vorwort und dies ist ein sicheres Zeichen einer späteren Ausgabe. Jedenfalls ist die von 1572 die erste, doch ein Exemplar ist bis heute nicht bekannt geworden. Die Ausgabe von 1586 besitzt die Königl. Staatsbibliothek in München und durch die Güte des Custos Herrn Jul. Jos. Maier bin ich in den Stand gesetzt den Wortlaut des Titels mitzuteilen. Zugleich giebt uns derselbe den bis jetzt noch unbekannten Geburtsort Goudimel's an. Der Titel lautet:

(Versal:) L'Excellence | Des Chansons Musi- | cales Composees Par | (Petit:) M. Jaques Arcadet, tant propres à la | voix, qu'aux instruments. | Vignette. | Recueillis & reueuës par Claude Goudimel natif de Besançon. | Druckerzeichen. | (Versal:) Syperivs. | (Petit:) Par Jean de Tournes, Imprimeur du Roy à Lyon. | M. D. LXXXVI. |

4 Stb. in qucr 8°. Die 6. Zeile fehlt im Contraltus, Tenor und Bassus.

\* Zur Erinnerung an *Johann Adolf Hasse* hat das Königliche Hoftheater in Dresden am 29. Dezember 1883 zwei Intermezzi: *Rimario* und *Grilantea* und *Die Wahl des Herakles* von Hasse zur Aufführung gebracht. Trotz der trefflichen Wiedergabe, manigfacher Kürzungen und Aenderungen hat wohl Einzelnes gefallen und reichlich Beifall gefunden, doch als Ganzes haben sich beide Werke nicht als lebensfähig erwiesen. Diese Erfahrung ist für uns sehr wertvoll, denn wir erkennen daraus, dass die älteren Werke gut ausgewählt und in knapper Form wohl im Stande sind ein großes Publikum noch heute zu fesseln, größere und längere Werke dagegen langweilen, da sie den modernen Bedürfnissen nicht mehr entsprechen. Dies betrifft nicht nur die weltliche, sondern auch die geistliche Musik. Eine ganze Messe im Concertsaal aufgeführt, selbst von *Palestrina*, wird das Publikum langweilen, während einzelne Sätze einen tiefen Eindruck hinterlassen. Den Beweis hierzu liefern die einstigen Concerte des Berliner Domchors unter *Neithardt's* Leitung und die Aufführungen des *Bohn'schen* Gesangsvereins in Breslau. Man führe z. B. Hasse's Arie aus *La caduta di Gerico*: *Dich bet ich an im Staube* (siehe M. f. M. XI pag. 125 Nr. 128a) auf und man wird Hasse's Art schätzen lernen. Die Komponisten gerade dieser Zeit machten sich das Komponiren so außerordentlich leicht und hatten ein so bescheidenes Publikum vor sich, dass man in ihren Werken lange suchen muss, ehe man eine nur einigermaßen ansprechende und den heutigen Kunstansichten entsprechende *Piece* finden wird.

\* In den antiquarischen Blättern von *Fidelis Butsch* Sohn (A. Kuczynski) in Augsburg (Nr. 37) befinden sich unter Nr. 221—229 und Nr. 145 auch Bücher über Musik, die im Antiquarhandel nicht oft vorkommen, darunter *Fétis' Biographie universelle*, 2. Ausg. nebst Supplement von *Pougin* zu dem sehr soliden Preise von 45 Mk. Ferner *Zacconi's Pratica di musica* von 1596, *Kade's* sogenannter *Luthercodex*, Dresden 1871 u. a.

\* Quittung über eingezahlte Beiträge bis zum 5. März von den Herren: W. Oppel, Otto Kornmüller, P. Richter und P. Postler.

\* Hierbei zwei Beilagen: 1. Cantaten, Seite 17—24. 2. Katalog des *Joachimsthal'schen* Gymnasiums, S. 21—28.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).  
 Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.



**MONATSSCHRIFT**  
für  
**MUSIK-GESCHICHTE**  
herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

---

**XVI. Jahrgang.**  
**1884.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen  
Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W.  
Leipzigerstrasse 130. Bestellungen nimmt jede Buch-  
und Musikhandlung entgegen.

**No. 5.**

**Cantaten**  
aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts.  
(Robert Eitner.)

(Schluss.)

Der Italiener schreitet mit einem gewissen Stolz und Grazie einher, während der Deutsche einschmeichelnd, lieblich, leidenschaftlich, auch oft bummelich und sehr sentimental ist. Sentimental ist der Italiener nie. Es liegt ein Adel im Ausdruck, den der Deutsche nie erreicht und wohl auch nicht empfindet. Langweilig können sie beide werden. Der Unterschied ist aber so auffallend, dass man Hasse's Musik nie glaubt einem Deutschen zuschreiben zu müssen und Graun, der den Italienern so eifrig nachstrebt, doch der echte Deutsche ist. Graun'sche Musik ist der Gesamtausdruck deutscher Musik; er schreibt wie die Anderen und die Anderen schreiben wie er, man weiß nicht ob er der tonangebende war oder sich von den Anderen die besten Brosamen aufhas. Man mag eine Komposition dieser Zeit aufschlagen welche man will, man findet überall Graun'sche Wendungen. Nur Keiser und Schürmann stehen selbständig da und nirgends ist mir eine Wendung aufgefallen, die an Graun erinnert, während bei den Andern keine Seite vergeht, auf der man nicht an Graun erinnert wird. Graun wiederholt sich aber selbst und sein Tod Jesu tritt uns in allen seinen Werken oft sprechend ähnlich entgegen. Um diese Wahrnehmung mit einem Beispiele zu belegen, setze ich an die Spitze der Cantaten-Sammlung in der

Beilage — die von Heinrich Albert ausgeschlossen, welche der Vorzeit angehört und ein Bild des Beginnes der Cantate geben soll — eine von Stölzel. Sie kommt mir wie der Inbegriff der ganzen damaligen Musik vor und wir finden überall Erinnerungen an diesen und jenen Komponisten, selbst Bach ist darin vertreten. Stölzel ist sonst entsetzlich langweilig und kann so gedankenlos Musik machen wie ein Professionist sein Stück Arbeit. Diese Cantate zeigt ihn aber von der besten Seite und wir begreifen wohl, dass ihn die Zeitgenossen als einen melodieenreichen Komponisten, der es sich aber sehr leicht machte, bezeichnen.

Ich habe von Graun eine hübsche Anzahl kleinere Cantaten durchgesehen, doch nicht eine fand ich, die mir der Veröffentlichung wert erschien, oder etwas anderes gab, als was wir im Tod Jesu kennen. Einschmeichelnd, ohne Tiefe, Behagen am melodischen Fluss; seine Musik kommt mir wie conventionell vor; oft gerät er in eine gewisse Munterkeit, doch es ist die Munterkeit einer Hofdame. Feurig wie Keiser und Schürmann kann er nicht werden. So fand ich eine Liebes-Arie aus der Oper *Henricus Auceps*, worin die Worte vorkommen „so tötete mich“, die ihm doch Gelegenheit zur Leidenschaftlichkeit gaben, doch sie sind gerade so sanft und weich gehalten, als wenn eine Hofdame sagte: küsse mir die Hand.

Ebenso habe ich von Telemann eine große Anzahl Cantaten durchgesehen, doch nur einige wenige sind wert etwas genauer gekannt zu sein und zwar ist dies „*Ino, eine Cantate, Text von Ramler*“ (Ms. 21, 757 der Kgl. Bibl. in Berlin, in fol. Partitur von 96 Seiten). Telemann kann entsetzlich bummelich schreiben, ohne Kraft und Saft, ohne Erfindung; er dudelt ein Stück wie das andere herunter. Nur bei obiger *Ino* entfaltet er mehr Sorgfalt und man trifft hin und wieder anziehende Melodien. Auch hier ist es besonders das Recitativ, was er charakteristisch behandelt und mit oft lebhafter Instrumentation begleitet. Manche Arie beginnt recht frisch und lebhaft, doch verdirbt er den anfänglichen Eindruck durch zu große Breite. Auch die Cantate: *Der May, von Ramler, eine Idylle für Bass, Sopran und Orchester* (Ms. 21, 756 in fol. obiger Bibl.) enthält mehrere anziehende Piecen, so z. B. die 2. Arie (der Daphnis) „Ich sah den jungen May“ ist recht graziös und lieblich. Auch das Trinklied ist gut erfunden und geschickt durchgeführt.

Neben diesen deutschen Hauptkomponisten habe ich noch manches Werk von Anderen in der Hand gehabt und will ich sie mit wenigen Worten charakterisiren. Von Johann Hugo Wilderer, einem

Zeitgenossen Schürmann's, Opornkomponist (siehe Walther's Lexikon) lag mir die Oper Nino vor, mit der Angabe „zu Wolfenbüttel 1709 aufgeführt“. Die Hds. befindet sich auf der Kgl. Bibl. zu Berlin, Ms. 23, 101 in quer fol. und steht vor Schürmann's Troja in demselben Bande. Die Oper bietet wenig Anziehendes. Der allgemeine Eindruck ist sehr simpel, Sequenzen auf Sequenzen, ohne Saft und Kraft, nur hin und wieder leuchtet ein interessantes Motiv hervor, welches rhythmisch und melodisch anziehend ist, doch weifs er nichts daraus zu machen und verfällt bald wieder in gedankenlose Nudellei. Da die Recitative fehlen, so ist die Gelegenheit benommen ihn von der Seite aus kennen zu lernen. — Außerdem

Augustin Reinhard Stricker, zuerst preussischer Kammermusikus, später, um 1715, hochfürstl. Anhaltischer Kapellmeister (nach Walther), von dem ich in Ms. 11, 500 obiger Bibliothek eine kleine Cantate: „Amor non sò comprendere“ für Sopran und Bassus cont. (3 Bll.) fand, die musikalisch empfunden und von guter Erfindung ist, doch bei dem geringen Umfange ein Urteil über den Komponisten nicht gestattet. Ferner

Georg Christoph Wagenseil, geb. 1688, gest. 1776 oder 77 zu Wien, Musikmeister am Wiener Hofe. In Ms. Landsberg Nr. 299 (Bibl. Berlin) befinden sich fünf vierstimmige lateinische Motetten im ältern Style gesetzt vor, die wenig geistigen Gehalt zeigen und sich in Form und Ausdruck dem 16. Jahrh. anschliessen.

In Ms. 176, welches 15 Cantaten von Stölzel enthält, findet sich auch eine von Gayreck: Spielt ihr Seufzer, Sopran mit B. c., von Hoffmann: Himmel lass mich doch erlangen, ebenso, von Rentz: So bald die dunkle Nacht, ebenso, von Heinichen: Il caro e bel piacer, ebenso, von Kuntzen ein Duett: Lasset euch umarmen, für Sopran und Bass mit B. c. und von Vogler das Duett: Ihr holden Triebe, für Sopran und Bass mit B. c., die beiden Singstimmen gehen im Canon in der Oktave. Nur der Letztere ist bemerkenswert und hebt sich durch die gesangreiche Führung der Singstimmen vorteilhaft hervor, während die übrigen gedankenlos Musik machen.

Noch zu erwähnen wäre N. A. Strunck, von dem mir fünf geistliche Cantaten vorlagen, die zwar nicht hervorragend sind, doch den guten Musiker erkennen lassen. Weniger ansprechend sind zwei Cantaten von Johann Sebastiani in Ms. 20, 600 (Kgl. Bibl. Berlin); auch der Regensburger Cantor Stolzenbergh ist dort mit vielen entsetzlich langweiligen Cantaten vertreten.

Es erübrigt nur noch über Hasse einige Worte zu sagen, der zwar ein Abtrünniger war und ganz zu den Italienern überging, dennoch Namen und Vaterland nicht verleugnen konnte. Hasse war ein schlaue berechnender Kopf, um ein Keiser oder Schürmann zu werden dazu reichte seine Begabung nicht aus, Graun wollte er nicht nachstreben, dazu war er wieder zu hoch veranlagt, also blieben ihm nur die Italiener übrig und deren Wesen und Empfindungsweise nahm er so täuschend an, dass man ihn nicht von ihnen zu unterscheiden im Stande ist. Selbst wo er fast an die Gemütlichkeit und Burschikosität der Deutschen hart anstreift, bewahrt er immer noch die Grandezza des Italieners. Er kann so langweilig werden wie der Deutsche, doch bummelich ist er nie, er hält sich immer auf dem Kothurn, wenn er auch manchmal bedenklich schwankt. Aus seinen zahlreich mir vorliegenden Cantaten, Arien u. a. theile ich eine Arie mit, die das oben gesagte mit treffendem Beispiele belegt und es wird mir jeder zugestehen müssen, dass trotz der gemüthlichen Heiterkeit, die darin liegt, er doch die italienische Grandezza geschickt damit zu verbinden versteht. Nahe streift die eine Stelle an Graun herüber, doch er vergisst nie, dass er Graun nicht sein will. Man kann in seinen Werken lange suchen bis man einen so ansprechenden und in seiner Weise vollendeten Satz findet, doch man findet ihn und das zeugt immer für das Genie des Mannes. Von der Schreibseligkeit damaliger Zeit hat man heute kaum einen Begriff, selbst die vielschreibenden Komponisten heutiger Zeit, wie Rubinstein, bleiben weit hinter dem Schreibdrange der älteren Zeit zurück und dies betrifft nicht nur die bedeutendsten Komponisten wie Bach und Händel, Hasse, Graun, Telemann und wie sie alle heißen, auch selbst bei den Kleinen und Aller kleinsten gestaltet sich all ihr Thun und Treiben in Musik.\*) Das Gefällige und Naive herrscht deshalb vor, da Musik noch nicht zur Philosophie ihre Zuflucht nahm, sondern die erheiternde Begleiterin des Lebens war. Wohlklang und melodische Floskeln waren alles was man verlangte. Die Form lag fertig vor und wie der Schneider ein Kloid wie das andere nach dem gegebenen Muster zuschnoidet, so schrieben sie ihre Arien einor wie der andere, ob sie Händel oder Hasse hießen, nach einer Schablone.

---

\*) Komponirten sie nicht, dann kopirten sie und schrieben sich ihre Bibliotheken mit eigener Hand. Man muss damals mehr Zeit gehabt haben als heute.

### Die Italiener.

Obgleich ich vorläufig mein Augenmerk nur den Deutschen widmen wollte, so kamen mir bei meinen Studien in Sammelbänden doch so viel Italiener in die Hand, dass ich mir auch über einige derselben ein Urteil bilden konnte. Bis auf den bereits angeführten Unterschied in der musikalischen Ausdruckweise unterscheiden sie sich von den Deutschen in Form und geistigen Gehalt in keiner Weise. Fast kam es mir vor, als wenn sie die Deutschen nicht einmal erreichten, besonders was Koiser und Schürmann betrifft. Doch will ich nicht voreilig im Urteil sein, da ich doch nur einen kleinen Bruchteil kennen lernte. Am meisten verwundert war ich über den gepriesenen Lotti, von dem mir eine ansehnliche Reihe Arien vorlagen. Es ist kaum glaublich wie lotterich und nichtssagend, oft ans Gemeine anstreifend, Lotti schreiben kann. Unter den 40 Arien, die ich von ihm durchgesehen habe, fand ich kaum zwei, die musikalisch irgend welchen Wert haben. Es sind dies: „Sperar, sperar vorria quest' alma“ und „Dagl' elisi ove riposi“. Dabei ist die instrumentale Begleitung oft von einer Dürftigkeit, deren sich die Deutschen nie schuldig machen. Setzen die Letzteren einmal Instrumente hinzu, dann lassen sie dieselben auch an den Motiven teilnehmen, während Lotti die erste Violine mit der Singstimme gehen lässt und die 2. und die Viola Mittelstimme und Bass übernehmen. Wird die harmonische Einfachheit durch eine selenvolle Melodieführung ersetzt, so entbehrt man sie weniger, aber da dieselbe meist viel zu wünschen übrig lässt, so wird die Einfachheit zur Langweiligkeit. Weit bedeutender fand ich Steffani (Agostino), der mehr Tiefe und Gedicgenheit entfaltet, doch nicht im Entferntesten zu der Innigkeit Schürmann's sich erhebt. Auch von Francesco Mancini, Polaroli, Porsile, Giov. Porta, Attilio Ariosti, Francesco Conti, Legnani, Pignatta, Nicolo Fago, Torelli fand ich ein und den anderen hübschen Satz, während ich von Grössen ersten Ranges, deren Namen einst so hoch gefeiert wurden, wieder nur ganz Mittelmässiges entdeckte, wie von Benedetto Marcollo und Alessandro Scarlatti. Genauer lernte ich Giovanni Legrenzi kennen, doch kann ich nicht sagen, dass mir seine Bekanntschaft grosse Freude gemacht hat. Ein dicker Band mit Kirchenstücken aller Art, im Besitze des Herrn Prof. Commer zu Berlin, Messen, Litaneien, Motetten u. a. enthaltend, zu 1, 2, 3, 4 Stimmen mit 2 und 3 Instrumenten begleitet, boten auch nicht einen einzigen Moment bei dem man mit Behagen und Aufmerksamkeit verweilen

konnte. Die Themen sind matt, die Melodieführung ohne Schwung und Interesse. Trotz der kontrapunktischen Führung der Stimmen gelangt er zu keinem lebensvollen Bilde. Besser ist eine Serenata „Notte madre d'horrori“ für Sopran mit B. cont. in Ms. 11, 500 (Kgl. Bibl. Berlin). Sie enthält doch einigermassen anziehende musikalische Gedanken. Doch wie gesagt, die Studien der Italiener dienten bishor nur dazu den allgemeinen Charakter derselben kennen zu lernen, um einen Maßstab zur Beurteilung der Deutschen zu haben. Erst nach einer sorgfältigen Prüfung der bedeutendsten italienischen Komponisten wird es möglich sein sich ein festes und begründetes Urtheil über ihre Leistungen zu bilden. Im Allgemeinen bin ich von den italienischen Arbeiten enttäuscht und von den deutschen überrascht.

---

Die Cantate „a voce sola con Basso continuo“ findet sich bereits um 1613 und fällt also mit der Pfloge des recitirenden Stiles, der Oper, nach späterer Bezeichnung, so ziemlich zusammen. Keiser giebt in seinem Druckwerke „Gemüths-Ergözung“ von 1698 im Vorwort an den Hochgeehrten Leser folgende Erklärung über die Cantate, die uns wieder beweist, dass er nicht so ins Blaue hinein schrieb und nicht nur von seinem angeborenen Talente lebte. Sie lautet:

Diese Sing-Gedichte, oder wie sie die Italiener nennen Cantaten, haben die ehemaligen deutschen Lieder ganz verdrängt. Die Erfindung derselben ist aber von den Opern hergekommen. „Denn weil man verspüret, dass die vermischten Singarten derselben, nämlich Recitativ und Arien, und diese bald lustig, bald traurig, bald aus diesem, bald aus jenem Ton, sehr angenehm waren, so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesetzen und Strophen in ein solches mit Recitativen und Arien vermisches Gedicht verwandelt. Der Inhalt aber eines solchen Gedichtes ist gar nicht neu; man sehe nur zum Exempel die bekannte schöne Ode unseres deutschen Opitz: „Coridon der ging betrübet“, oder des vortrefflichen Simon Dachens seine niemals genug gepriesene und ganz unvergleichliche Ode: „Es fing ein Schäfer an zu klagen“, so wird man zwei rechte vollkommene Cantaten finden, daran kein anderer Unterschied, als dass sie Vors-Weise gesetzt und durchaus nach einer Melodie müssen gesungen werden. Da eine heutige Cantate die Abwechslung der Melodien und des Ariosen- mit dem Recitativ-Spiel hat, welches das Einzige ist, das wir in diesem Stück den Welschen zu danken haben.“ Weiterhin spricht er dann über die vorliegenden Cantaten und sagt

unter anderm, dass er mehr den „Theatralischen- als Kammer-Stil“ erwählt habe. Ferner, dass die Texte meist Schäferspiele zum Inhalte haben, was die Alten Idyllium oder Ecloga nannten, manchmal auch heroische Materien behandle und dass dies nicht erst eine Erfindung der Italiener, sondern schon gar alt sei.

Ueber die in den Beilagen veröffentlichten Tonsätze habe ich nur hinzuzufügen, dass ich sie mit ausgesetztem Generalbass, resp. bei Sätzen mit Begleitung mit einem Klavierauszuge versehen habe, aus Rücksicht gegen diejenigen, die an unseren Bestrebungen teilnehmen wollen, aber denen die Fachkenntnisse oder die Uebung fehlt. Ferner werde ich nicht nur Cantaten bringen, sondern auch kleinere Arbeiten, die den Stempel der Genialität an der Stirn tragen und um die es schade wäre, wenn sie in den Bibliotheken unbeachtet verstaubten. Ich denke diese kleinen Zugaben werden den Leser selbst um Entschuldigung bitten, dass sie so dreist sich zwischen drängen und werden ihn durch ihre geniale Liebenswürdigkeit wohl aussöhnen. Es sind dies sowohl Instrumentalsätze, als Arien, sogar manchmal nur ein Recitativ.

Gern nehme ich jeden Beitrag hierzu auf, sobald er sich als zutreffend erweist.

---

So weit es die Uebersicht meiner vorläufigen Studien gestattet, lässt sich erkennen, dass man ganz am Ende des 17. Jahrhunderts zu begreifen begann, dass eine Melodie erst dann zu voller Wirkung gelangt, wenn sie in sich ein abgerundetes Ganze bildet und aus dem innersten Drange des Gemüts entspringt. Seit den ersten Bestrebungen der Italiener, in dem Sologesang die wahren Aufgaben der Musik zu suchen, war man bemüht, die selischen Regungen des Dichters auf die Musik zu übertragen. Anfänglich suchte man sie nur im recitativischen Gesange, doch nach und nach fühlte man, dass dem Recitative ein Gegensatz hinzugefügt werden müsse und fand denselben in den lyrischen Ergüssen der Arie. Lange tappte man nach einer bestimmten Musikform, bis man auch die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fand, doch noch immer war es mehr eine Verstandesarbeit, als der Erguss selischer Erregung.

Legrenzi bietet das treffendste Beispiel dazu. Lully umging das Recitativ fast gänzlich und bewegt sich nur in melodischer Ausdrucksweise. Seine musikalische hohe Begabung bewahrte ihn zwar in Monotonie zu verfallen, doch war es nicht der richtige Weg. Er empfand dies wohl recht gut, denn durch Chöre und in sich ab-

geschlossene Instrumentalsätze suchte er der Monotonie Einhalt zu thun. Die letzteren, besonders in seiner *Armide*, sind inhaltlich und formell wahre Meisterstücke und schlagen schon ganz den Grundton an, der im 18. Jahrhundert maßgebend wurde.

Erst ganz am Ende dieses Jahrhunderts gelangte man auch zu dieser Erkenntnis und fand den richtigen Ausdruck innige Empfindungen musikalisch wiederzugeben. Von nun an schwelgte man in sentimental Ergüssen des Herzens und wer am meisten rühren konnte war der beliebteste Komponist. Hierbei drang aber eine schablonenhafte Manier in die Ausdrucksweise ein, die sich Aller mehr oder weniger bemächtigte und der süsse Wohlklang verdrängte jegliches tiefere Gefühle. Nur Seb. Bach verband mit der Süßigkeit der Melodie die Tiefe höherer Erregung. Er blieb seiner Zeit unverstanden. Mozart ist der letzte Repräsentant dieser Periode. In ihm gipfelt sich die melodische Erfindung gepaart mit dem edelsten Ausdruck. Er gab der alten Form die vollendetste Ausbildung und goss den köstlichsten Inhalt hinein. Die Bach'sche Ausdrucksweise, die schon in Keiser und Schürmann Repräsentanten fand, erstand erst in Beethoven zu voller Größe und gelangte in ihm zum Abschlusse. Betrachtet man das 17. und 18. Jahrhundert von diesem Gesichtspunkte aus, so erhält es erst Interesse und die verschiedenen Bestrebungen kommen in ein übersichtliches Gefüge. Eine weitere Prüfung der verschiedenen Autoren ist nun die nächste Aufgabe und das Interesse wird mit der Kenntnis sich steigern.

---

## Mittheilungen.

\* Wie schwierig es auch an vielen Orten sein mag, Sinn und Interesse für praktische Musikgeschichte, d. h. für musikalische Vorträge, die auf die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst Rücksicht nehmen und gute ältere Sachen mit Plan und Ordnung zu Gehör bringen, zu erwecken und wie oft diesbezügliche Versuche misslungen sein mögen, so steht dennoch fest, dass unter günstigen Verhältnissen und bei geschickter Handhabung solche Art von Musik auch großen Anklang finden kann. Dies beweist der großartige Erfolg der letzten historischen Concerte *Bohn's* in Breslau, wobei am zweiten, der die Thätigkeit Mozart's als dramatischer Komponist schildernden Abende der geräumige Saal überfüllt und viele Personen weither aus der Provinz lediglich zu diesem Zwecke zur Hauptstadt gekommen waren. Das letzte dieser Concerte, bei denen außer dem trefflich geschulten über 100 Köpfe zählenden Chore und den Solisten ein aus den besten Kräften zusammengestelltes Orchester von nahezu 60 Musikern mitwirkte, wird die Entwicklung der Kirchenmusik bis zu J. S. Bach erläutern und bis 19stimmige a capella Gesänge vorführen. Ein ausführlicher Bericht wird folgen.



Für jetzt sei der merkwürdigen Thatsache erwähnt, dass deutsche Musikzeitungen, welche als *Unicum* mit Emphase vermelden, dass jetzt Pauer in London unter reger Teilnahme ältere Claviersachen producirt und die betreffenden Concertabende durch erläuternde Vorträge einleitet, obwohl ihnen die Programme der Bohn'schen Concerte seit Jahren zugehen, über dieselben noch nicht ein Wort verloren haben, dabei jedoch im Anschluss an das Pauer'sche im Vergleiche mit Bohn doch so geringfügige Unternehmen ähnliches für Deutschland wünschen. Man ersieht daraus, wie schwer sich dergleichen Redactionen ihre Pflicht machen! Der Sinn für historische Musik ist durch Bohn in weiteren Kreisen in so erfreulicher Weise geweckt, dass ein kürzlich von Dr. H. Eichborn mit dem von ihm begründeten und geleiteten schles. Waldhorn-Quartett veranstaltetes Concert, obwohl es rein instrumental und stark historisch gefärbt war, den größten Anklang fand. Eine Violin-Sonate von Pierre Gaviniés (1726–1800), die Romanze aus dem sonst unausführbaren Schumann'schen Concertstücke für 4 Hörner, das schönste der wegen ihrer Schwierigkeit bisher nie gehörten 4 Mozart'schen Horn-Concerte, von Dr. Eichborn auf seinem neuerfundnen Octav-Waldhorn mit der größten Leichtigkeit geblasen, ein prächtiger 6stimmiger Liedsatz aus M. Franck's „Flores musicales“ (Nürnberg 1610) „Lasst uns ins Grün hinaus spazieren“, arrangirt für 2 Clarinetten und 4 Hörner u. a. m. fesselten das Publikum über 2 Stunden. Am meisten erregte aber bei Musikkennern die Vorführung einiger Sätze aus „Joh. Pezel's fünfstimm. blasende Musik“, Leipzig 1685, Interesse, da diese Stücke in ihrer wunderbar schönen Klangwirkung, in Factur und Gepräge aufs auffallendste an den im Jahre ihrer Entstehung geborenen J. S. Bach erinnern. Die gedruckten Stimmen, enthaltend über 100 kürzere Intraden, Arien, Galliarden, Sarabanden, Couranten, Ballette, Gigueen u. s. w. für 2 Cornete (Zinken) und 3 Trombonen (umgeschrieben zur Aufführung für 2 Clarinetten und 3 Hörner, da man bei den jetzigen Posaunisten mit ihrem gegen damals ungeheuer dicken Tone die erforderliche Beweglichkeit in den raschen Zeitmaßen nicht findet) waren von der Königsberger Bibliothek entlehnt. Die Veröffentlichung dieser Pezel'schen Sammlung wäre geeignet, ein neues Licht auf den dem Auftreten Haendel's und Bach's vorangehenden vorläufig noch so dunklen Zeitraum in der Geschichte der Instrumentalmusik zu werfen und den auf Unkenntnis beruhenden Mythos von dem unvermittelten Auftreten dieser beiden Heroen gründlich zu erschüttern.

J. B.

\* Der *Ménestrel* bringt im 49. Jahrgange Nr. 11 u. f. einen interessanten Artikel über die Bibliothek des Conservatoire zu Paris nach einer Arbeit eines literarischen Blattes, betitelt „*Le Livre*“, herausgegeben durch den Buchhändler A. Quantin. Gegründet wurde die Bibliothek durch die National-Convention am 16. Thermidor im Jahre 3, das ist der 4. August 1795.

\* Von *Arthur Pougin* in Paris erscheint ein neues lexikalisches Werk bei Firmin Didot, betitelt: *Dictionnaire du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. In 8°, gegen 800 Seiten Text und mit 600 Abbildungen. Die Franzosen scheinen lexikalische Arbeiten wahrhaft aus dem Aermel zu schütteln, während wir Deutsche uns so schwer entschließen können sie als fertig abzuschließen.

\* Der Verein für klassische Kirchenmusik in Stuttgart, unter Professor Dr. Faifet's Leitung, hat auch in diesem Jahre wieder zwei Aufführungen veranstaltet, die von älteren Meistern Samuel Scheidt, Heinrich Schütz und Carl Ph. Em. Bach zu Gehör brachten.

\* Leo Liepmannsohn's Antiquariat, Berlin W. 63 Charlottenstr. Catalog XXIX. Werke zur Geschichte des Theaters und dramatische Schriften. 1884. 972 Nrn.

\* Geschichte der Spielmannszucht in Frankreich und der Pariser Geigerkönige. Von H. M. Schletterer, Dr. phil. und Kapellmeister. Berlin N. 1884. Verlag von R. Dammköhler. (2. Teil zu den Studien zur Geschichte der französischen Musik.) In 8°. 6 Vorbl. und 152 Seiten.

\* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 19. März 1884. Enthalten die Ankündigung der ersten kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe von *Franz Schubert's* Werken. Sie wird in 21 Serien ausgegeben mit Summa 337 Nrn. Die Partiturausgaben beanspruchen allein 8000 Platten, event. 2000 Notenbogen und kostet das Exemplar 600 Mk. Wer sich schon im ersten Jahre als Subscribent anschliesst, erhält dieselben zu 500 Mk., zahlbar in fünf Jahresraten zu je 100 Mk. Von älteren Werken wird ein Concert (Gdur) für Flöte mit 2 Violinen, Viola und B. c. von *Joh. Joachim Quantz* demnächst neu erscheinen.

\* Albert Cohn in Berlin. CIX. Katalog des antiquarischen Bücherlagers. W. Mohrenstr. 53. Eine Sammlung der seltensten Werke. Seite 40—43 befinden sich auch einige praktische und theoretische Musikwerke des 15.—19. Jahrh. vor.

\* J. A. Stargardt in Berlin. 145. Verzeichnis einer wertvollen Sammlung von Autographen. W. Markgrafenstr. 48. Seite 30—34 sind die Musiker verzeichnet. Sie reichen bis ins vorige Jahrhundert zurück, darunter auch ein Beethoven.

\* Ludwig Rosenthal in München. Catalogue XXXIX. Eine Sammlung der größten Seltenheiten. Unter Nr. 851—893 befindet sich ein Verzeichnis alter Musik, darunter Werke von Isaac, Palestrina, Willaert und andere Seltenheiten.

\* Herr L. F. Valdrighi in Modena (Italien) versendet ein Circular, in dem er anzeigt, dass er ein neues Werk herausgegeben hat, betitelt: *Nomo cheliurgografia antica e moderna, ossia, Elenco di Fabbricatori di strumenti armonici, con note esplicative, documenti estratti dall' Archivio Estense, e corollarii, etc.* Ein Band in gr. 4° von 43 $\frac{1}{2}$  Bogen. Der Preis beträgt 40 fr. und ist an den Verfasser (Nr. 18 Corso Vittorio Emanuele) einzusenden.

\* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung ist Herr Dr. Robert Hirschfeld in Wien eingetreten.

\* Hierbei zwei Beilagen. 1. Fortsetzung der Cantaten, Seite 25—32. 2. Katalog des Joachimsthalschen Gymnasiums, Bogen 5.

# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

**XVI. Jahrgang.  
1884.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen, Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der T. Trautwein'schen  
Buch- und Musikalienhandlung in Berlin W.  
Leipzigerstrasse 180. Bestellungen nimmt jede Buch-  
und Musikhandlung entgegen.

**No. 6.**

## Die neugriechischen Tongeschlechter

von  
*Raym. Schlecht.*

### Einleitung.

Die Neugriechen und Aristoxenos bezeichneten die Tonverhältnisse ihrer Skalen nicht mit Bruch-Rationen, sondern sie geben die Entfernungen der Töne durch ganze Zahlen d. i. durch Differenzen an. So viel mir bekannt, hat sich bisher noch Niemand eingehend mit der eigentlichen Bedeutung dieser Bezeichnungsweise beschäftigt und diese Differenzen in Bruchformen darzustellen versucht. Das ausgezeichnete Werk: „Etudes sur la musique ecclesiastique greque, par C.-A. Bourgault-Ducoudray, Paris librairie Hachette et C<sup>ie</sup> 1877“, das mir während meiner Arbeit bekannt wurde, ist meines Wissens das erste abendländische, welches über neugriechische Musik gründliche Aufklärung bringt.

Aber der Herr Verfasser giebt die Differenzen nur nach griechischem Tonmasse, nämlich den grossen ganzen Ton mit 12 Teilen, also 7 mit  $\frac{1}{12}$ , 9 mit  $\frac{3}{4}$ , 18 mit  $\frac{3}{2}$ , 3 mit  $\frac{1}{4}$  Ton; oder in Skalen mit modernen Noten und die durch sie repräsentirten Rationen d. i.  $\frac{8}{9}$   $\frac{9}{10}$   $\frac{15}{16}$  c.

Da ich also für diese Arbeit keinen vorbereitenden Grund fand, so glaube ich vorerst die moderne Tonleiter nach dieser Richtung untersuchen zu müssen; denn da uns die Rationen derselben in Bruchformen genau bekannt sind, so wird sich durch sie eine all-

gemeine Regel finden lassen, welche auch auf die griechischen Tonleitern Anwendung finden muss. Immerhin müssen wir voraus die Entstehung der griechischen Tonarten im Allgemeinen betrachten.

# I. Abteilung.

## I.

### Entstehung der griechischen Tonarten.

Die alten Griechen setzten die Skalen aus symmetrischen Quartan zusammen.

Es giebt deren 3 Arten, nämlich:

1. e. f. g. a oder h c. d e, die phrygische,
2. d e. f. g. oder â h c d, die dorische oder neutrale,
3. g. â. h c oder c. d e. f, die mixolydische.

Sie können unmittelbar (conjunctim), so dass die letzte Note der ersten Quart zugleich die erste der zweiten ist, oder getrennt (disjunctim) miteinander verbunden werden.

a) Unmittelbare Verbindung.

1.  $\widehat{h\ c\ d\ e}\ \widehat{f\ h\ c\ d}\ \widehat{e\ f\ g\ a}$  2.  $\widehat{a\ h\ c\ d}\ \widehat{e\ f\ g}$  3.  $\widehat{g\ â\ h\ c\ d}\ \widehat{e\ f}$

Durch diese Verbindung erhält man nur Heptachorde, welche durch Anfügung eines ganzen Tones in der Höhe oder in der Tiefe zur Oktavenreihe ergänzt werden, nämlich:

- 1a  $\widehat{a\ h\ c\ d\ e\ f\ g\ a}$  IX. 1b  $\widehat{h\ c\ d\ e\ f\ g\ â\ h}$  XIII.
- 2a  $\widehat{g\ â\ h\ c\ d\ e\ f\ g}$  VII. 2b  $\widehat{â\ h\ c\ d\ h\ f\ g\ â}$  IX.
- 3a  $\widehat{f\ g\ â\ h\ c\ d\ e\ f}$  VI. 3b  $\widehat{g\ â\ h\ c\ d\ e\ f\ g}$  XII.

b) Die mittelbare Verbindung geschieht durch Einschabung des fehlenden Tones zwischen die beiden Tetrachorde, nämlich:

1.  $\widehat{e\ f\ g\ a}\ \widehat{h\ c\ d\ e}$  2.  $\widehat{d\ e\ f\ g}\ \widehat{â\ h\ c\ d}$  3.  $\widehat{c\ d\ e\ f}\ \widehat{g\ â\ h\ c}$

In diesen Oktavenarten kann der in der Mitte liegende diazeuk-tische Ton entweder zum ersten oder zweiten Tetrachorde genommen werden, im ersten Falle entstehen authentische, im zweiten plagale Tonarten, nämlich:

- $$\widehat{e\ f\ g\ â\ h}\ \widehat{c\ d\ e} = \text{III.} \quad \widehat{c\ d\ e\ f}\ \widehat{g\ â\ h\ c} = \text{VI.}$$
- $$\widehat{e\ f\ g\ a}\ \widehat{h\ c\ d\ e} = \text{X.}$$
- $$\widehat{d\ e\ f\ g}\ \widehat{â\ h\ c\ d} = \text{I.}$$

$$\underbrace{d \ e \ f \ g \ a \ h \ c \ d}_{\text{VIII.}}$$

$$\underbrace{c \ d \ e \ f \ g \ a \ h \ c}_{\text{XI.}}$$

Der in der Mitte liegende, die Tetrachorde trennende Ton, heisst eben daher der diazeuktische Ton, mit welchem Namen auch die in den unmittelbar verbundenen Tetrachorden die oben und unten angesetzten Töne benannt werden. Dass hierdurch die Kirchentonarten (mit römischen Ziffern bezeichnet) entstehen, sei hier nur nebenbei erwähnt. Daher reicht es auch aus, wenn wir von den Tonarten nur ein Tetrachord kennen, um die ganze Tonleiter daraus zu construiren.

## II.

## Die Natur unserer modernen Tonleiter.

Unsere moderne Skala „c d e f g a h c“ ist aber keine symmetrische, weil c-d, der erste Ton des ersten Tetrachordes einen grossen ganzen Ton zu  $\frac{8}{9}$  Saitenlänge enthält, während der erste Ton des zweiten Tetrachordes g-a nur einen kleinen ganzen Ton zu  $\frac{9}{10}$  beträgt. Dieser muss daher durch Erhöhung des a um ein Komma  $\frac{90}{81}$  auf  $\frac{8}{9}$  mit c-d symmetrisch gemacht werden, was wir mit dem Zeichen  $\wedge$  auf  $\hat{a}$  andeuten. Unsere Skala enthält auf diese Weise folgende Gestalt. Erstes Tetrachord: c  $\frac{8}{9}$  d  $\frac{9}{10}$  e  $\frac{12}{10}$  f, zweites g  $\frac{8}{9}$   $\hat{a}$   $\frac{9}{10}$  h  $\frac{15}{10}$  c; da der diazeuktische Ton f-g =  $\frac{8}{9}$  ist, so heisst die ganze Tonleiter:

$$\begin{array}{ccccccccccc} c & \frac{8}{9} & d & \frac{9}{10} & e & \frac{15}{16} & \overbrace{f \ \frac{8}{9} \ g} & \frac{8}{9} & \hat{a} & \frac{9}{10} & h & \frac{15}{16} & c \\ 1 & \frac{8}{9} & & \frac{4}{5} & & \frac{3}{4} & \frac{1}{3} & \frac{16}{27} & \frac{8}{15} & & \frac{1}{2} & f. \end{array}$$

In unserer modernen Tonleiter aber

$$\begin{array}{ccccccccccc} c & \frac{8}{9} & d & \frac{9}{10} & e & \frac{15}{16} & \overbrace{f \ \frac{8}{9} \ g} & \frac{9}{10} & a & \frac{8}{9} & h & \frac{15}{16} & c \\ 1 & \frac{8}{9} & & \frac{4}{5} & & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{3}{5} & \frac{8}{15} & & \frac{1}{2} & & \end{array}$$

bilden die zwei ersten Töne bei der Tetrachorde eine Antiphonie

$$c \ \frac{8}{9} \ d \ \frac{9}{10} \ e \text{ und } g \ \frac{9}{10} \ a \ \frac{8}{9} \ h.$$

Auf diese Weise entwickelt Frh. v. Thimus in seinem Werke: „Die harmonikale Symbolik des Altertumes“ alle seine Tonarten aus einem hier nicht näher anzugebenden Grunde.

Die Griechen kannten nur symmetrische Tetrachorde, das zeigt:

1. Thimus selbst, wenn er von den griechischen (neu) pythagorischen Skalen spricht. S. 226 stellt er die griechische diatonische Skala auf C D E<sup>^</sup> F<sup>^</sup> G<sup>^</sup> A<sup>^</sup> H<sup>^</sup> C, das ist C  $\frac{8}{9}$  D  $\frac{9}{9}$  E<sup>^</sup>  $\frac{243}{256}$  F  $\frac{8}{9}$  G  $\frac{8}{9}$  A<sup>^</sup>  $\frac{8}{9}$  H<sup>^</sup>  $\frac{243}{256}$  C und

S. 231 bezeichnet er das syntonisch-diatonische Tetrachordsystem  $\overbrace{a \frac{8}{9} h \frac{15}{16} c \frac{8}{9} d \frac{9}{10} e \frac{15}{16} f \frac{8}{9} g \frac{9}{10} a.}$

Aber auch im enharmonischen weist er die Symetrie der Tetrachorde auf:

$\overbrace{a \frac{8}{9} h \frac{80}{81} h^{\sharp} \frac{243}{256} c \frac{4}{5} e \frac{80}{81} e^{\sharp} \frac{243}{256} f \frac{4}{5} a,}$   
so auch im chromatischen

$\overbrace{a \frac{8}{9} h \frac{15}{16} c \frac{128}{135} cis^{\sharp} \frac{27}{64} e \frac{15}{16} f \frac{129}{135} fis^{\sharp} \frac{27}{64} a.}$

2. Alle Schriftsteller, welche die griechischen Tonverhältnisse behandeln, nehmen alle die Symetrie der Tetrachordverhältnisse an.
3. Die neugriechischen Musiklehren schreiben die Skalen vollständig aus und bewahren in allen, mit Ausnahme einiger zusammengesetzten Skalen im chromatischen und enharmonischen Geschlecht, die vollständige Symetrie der Tetrachorde.

Da die folgende Untersuchung der Tonverhältnisse unserer modernen Tonleiter als Grundlage für die der neugriechischen dienen soll, so musste sie in symetrischer Form zur Anwendung kommen.

Alle Einwendungen, welche dieser Annahme in Beziehung auf Melodie, auf den Unterschied von cis und des, es und dis u. s. w., sowie auf die Anwendung reiner Tonleitern u. s. w. entgegengesetzt angeführt werden möchten, können hier keine Berücksichtigung finden, sollen aber später vielleicht besprochen werden.

### III.

#### Darstellung der Differenzen aus den Rationen für ein Tetrachord.

Suchen wir für diese Rationen die Entfernungen\*) zwischen den einzelnen Tönen zu bestimmen, indem wir bedenken, dass der Raum von C bis zum Steg die ganze Saitenlänge der von  $d = \frac{8}{9}$  von  $c = \frac{4}{5}$  und  $f = \frac{3}{4}$  derselben beträgt, so werden wir den Raum zwischen c-d erhalten, wenn wir  $\frac{8}{9}$  von 1 abziehen; also:  $1 - \frac{8}{9} = \frac{1}{9}$  und analog zwischen d und e,  $\frac{8}{9}$  bis  $\frac{4}{5} = \frac{4}{45}$ ; und zwischen e-f  $\frac{4}{5} - \frac{3}{4} = \frac{1}{40}$ . Das ergibt für die beiden Quartan c und g, als  $\frac{1}{9}$  gesetzt, c  $\frac{1}{9}$  d  $\frac{4}{45}$  e  $\frac{1}{20}$  f und ebenso g  $\frac{1}{9}$  a  $\frac{4}{45}$  h  $\frac{1}{20}$  c. Verwandelt man diese Brüche in ganze Zahlen, so sind  $\frac{1}{9}$ ,  $\frac{4}{45}$ ,  $\frac{1}{20}$  aufzubringen.

\*) Anmerk. Die Tonentfernungen dienen auch dazu, die Lage der Bünde auf Saiteninstrumenten, wie Guitarre, Zither, zu bestimmen.

gleich  $\frac{20, 16, 9}{180}$ , die Tonentfernungen also c 20 d 16 e 9 f. In diesem Falle entsprechen die Differenzen den Tonentfernungen.

Aus diesem Tetrachord lassen sich wieder die Rationen für die ganze Tonleiter herstellen. Man summire die Zahlen  $20 + 16 + 9 = 45$ . Die Summe der auf die Quart treffenden Teile ist 45, da die Quart der vierte Teil der ganzen Saitenlänge ist, so treffen auf die ganze Saite  $4 \cdot 45 = 180$ . Zieht man von dieser Zahl die Differenzen resp. die Tonentfernungen der Reihe nach ab, so erhält man die Saitenlängen für die einzelnen Töne des Tetrachordes c 20 d 16 e 9 f.

180 160 144 135

Wird c = 1 gesetzt, so erhält man c d e f und daraus die Expo-

1  $\frac{8}{9}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$

ponenten c  $\frac{8}{9}$  d  $\frac{9}{10}$  e  $\frac{15}{16}$  f. Wird f-g als diazeuktischer Ton =  $\frac{9}{8}$  gesetzt, so heisst die ganze Tonleiter:

c  $\frac{8}{9}$  d  $\frac{9}{10}$  e  $\frac{15}{16}$  f  $\frac{8}{9}$  g  $\frac{9}{10}$  h  $\frac{15}{16}$  c.  
 1  $\frac{8}{9}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{16}{27}$   $\frac{8}{15}$   $\frac{1}{2}$

#### IV.

#### Darstellung der Tonentfernungen für die ganze Oktave.

Man nehme zur Untersuchung der Differenzen eine Skala aus unmittelbar verbundenen Tetrachorden, welche den diazeuktischen Ton am oberen Ende der Skala hat, z. B. g â h c d e f g

1  $\frac{8}{9}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{3}{5}$   $\frac{9}{16}$   $\frac{1}{2}$

Sucht man für diese Skala die Tonentfernungen, so erhält man

g  $\frac{1}{9}$  â  $\frac{4}{45}$  h  $\frac{1}{20}$  c  $\frac{1}{12}$  d  $\frac{1}{15}$  e  $\frac{3}{80}$  f  $\frac{1}{16}$  g.

Bringt man diese Brüche auf den Nenner 720, so entstehen daraus die Tonentfernungen in der Oktave auf analoge Weise wie oben, nämlich:  $\frac{1}{9} \cdot 720 = 80$ ,  $\frac{4}{45} \cdot 720 = 64$ ,  $\frac{1}{20} \cdot 720 = 36$  u. s. w.

g 80 â 64 h 36 c 60 d 48 e 27 f 45 g

I

II

III

Betrachtet man diese Reihe näher, so findet man, dass die Tonentfernungen der Tetrachorde sich verhalten wie  $4 : 3 : \frac{9}{4}$ ; und der diazeuktische Ton = 45 zu setzen ist; verkleinert oder dividirt man das erste Tetrachord mit 4, das zweite mit 3, das dritte mit  $\frac{9}{4}$ , so erhält man:

I

II

III

g 20 â 16 h 9 c 20 d 16 e 9 f 20 g u. s. w. als Differenzen, das heisst, sämtliche Tetrachorde haben gleiche Differenzen.

## V.

**Rückführung der Differenzen eines Tetrachordes auf die Rationen der Oktave.**

Aus dem Vorhergehenden finden wir leicht die Regel, dass man für den Fall, wenn eine ganze Oktave aus dem Verhältnisse eines Tetrachordes bestimmt werden sollte, die einfachen Differenzen der einzelnen Tetrachorde der Reihe nach mit 4, 3 und  $\frac{9}{4}$  multipliziert, sie so in Tonentfernungen umwandelt und aus deren Summen die Rationen folgenderweise sucht:

$$4 \times \overbrace{g \ 20 \ \hat{a} \ 16 \ h \ 9 \ c \ 3} \times \overbrace{20 \ d \ 16 \ e \ 9 \ f \ \frac{9}{4}} \times \overbrace{20 \ g} \\ g \ 80 \ \hat{a} \ 64 \ h \ 36 \quad c \ 60 \ d \ 48 \ e \ 27 \quad f \ 45 \ g$$

Die Summe ist 360 für eine Oktave, für die ganze Saitenlänge sind es 720, also ist:

$$\hat{a} - g = 720 \text{ und } a = 720 - 80 = 640; h = 640 - 64 = 560$$

u. s. w., nämlich

$g$	$\hat{a}$	$h$	$c$	$d$	$e$	$f$	$g$
720	640	576	540	480	432	405	360,

reduziert man  $g = 720$  auf 1, so erhält man:

$g$	$\hat{a}$	$h$	$c$	$d$	$e$	$f$	$g$
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$

Diese Art der Verwandlung ist aber nur anwendbar für diesen speciellen Fall, wenn die Tetrachorde verbunden sind, der diazeukische Ton oben angesetzt ist und den Exponenten  $\frac{9}{9}$  enthält. Der Fall, in dem der diazeukische Ton unten steht, kann erst später besprochen werden.

## VI.

**Berechnungen der Rationen nach geometrischen Verhältnissen.**

Man kann die Rationen auch auf eine andere Weise berechnen. Wir haben bisher die Differenzteile arithmetisch behandelt, d. i. wir haben die Anzahl der Teile für die ganze Saitenlänge bestimmt und aus dieser die Teile für die Saitenlänge der einzelnen Töne gesucht.

Man kann diese Teile für eine Oktave auch geometrisch durch Einschaltung gleicher Teile in den Umfang einer Oktave, d. i.  $1 - \frac{1}{2} = 1 - 0,5$ , bewirken. Es ist dies das Verfahren, welches man bei Auffindung der gleichschwebenden Temperatur einhält und

zwar durch die Formel  $x = a \cdot \sqrt[n-1]{\frac{m}{a}} - 1$ , in welcher  $x$  ein beliebiges

Glied der Reihe,  $n$  die Anzahl der Glieder oder die Summe der Teile,  $z$  das letzte,  $a$  das erste Glied und  $m$  die Stelle des betreffenden



$x = \sqrt[n-1]{0,5} m - 1$ , das erste Glied also  $\frac{\log 0,5}{12} \cdot 0 = 1$ . Diese Formel kann aber nur mittels der Logarithmen berechnet werden.

Vergleicht man diese Rationen mit den wahren, in denen cis und des, dis und es verschieden sind, welche heißen:

$$\begin{aligned} c &= 1, \begin{matrix} \text{cis} = 0,9481 \\ \text{des} = 0,9375 \end{matrix}, d = 0,888 \dots, \begin{matrix} \text{dis} = 0,8506 \\ \text{es} = 0,8333 \end{matrix}, e = 0,8, \\ f &= 0,75, \begin{matrix} \text{fis} = 0,7044 \\ \text{ges} = 0,70312 \end{matrix}, g = 0,666, \begin{matrix} \text{gis} = 0,625 \\ \text{as} = 0,64 \end{matrix}, a = 0,6, \\ &\begin{matrix} \text{ais} = 0,5688 \\ b = 0,5625 \end{matrix}, h = 0,5333, c = 0,5, \end{aligned}$$

so erhält man folgende Reihe, in welcher die mittlere Zahl und bei c und f, h und c die erste die Verhältnisse der temperirten Skale anzeigen:

[illegible]

Diese Vergleichung zeigt, dass die Berechnung der Rationen

durch die gleichschwebende Temperatur die reinen Rationen nur annähernd giebt.

Wollen wir nun auch den Versuch machen, die Rationen auf dieselbe Weise für die Differenzen der modernen symmetrischen Leiter in c zu berechnen.

Die Differenzen heißen bekanntlich c 20 d 16 e 9 f 20 g 20 a 16 h 9 c. Die Summe der Teile beträgt 110.

Wir haben also hier die Oktave logarithmisch in 110 Teile zu 110 teilen, das ist 0: aus 0,5 die 110. Wurzel auszuziehen  $a = \sqrt[110]{0,5}$  und die einzelnen Teile = 0,99723633 der Reihe nach mit den Summen der treffenden Töne zu multiplizieren und zwar für d mit 20, für e mit  $20 + 16 = 36$ , für f mit  $36 + 9 = 45$ , für g mit  $45 + 20 = 65$ , für a mit  $65 + 20 = 85$ , für h mit  $85 + 16 = 101$ , für c mit  $101 + 9 = 110$ . Vor die Produkte setzen wir die reinen Rationen zur Vergleichung, die logarithmische Rechnung gestaltet sich hier so c = 1, für d =  $0,9972633 \cdot 20 = 0,9452660 = \log 0,88159$ , für e =  $0,9972633 \cdot 36 = 0,9014788 = \log 0,79703$ .

So findet man der Reihe nach durch Multiplikation mit 45 f, mit 65 g, mit 85 a, mit 101 h, mit 110 c, so erhalten wir

c	d	e	f	g	a	h	c
1	0,88159 0,8888	0,6 0,79703	0,75 0,75309	0,666 0,66392	0,59259 0,58529	0,53333 0,52917	0,5

also abweichend von der ersten Art, weil hier die ganzen Töne nicht alterirt werden, während sich dort der Wert ändert und etwas verschiebt.

Suchen wir auch die Werte für die unsymmetrische moderne Leiter c 20 d 16 e 9 f 20 g 16 a 20 h 9 c und zwar aus den Exponenten

c	$\frac{8}{9}$	d	$\frac{9}{10}$	e	$\frac{5}{16}$	f	$\frac{3}{9}$	g	$\frac{9}{10}$	a	$\frac{8}{9}$	h	$\frac{5}{16}$	c
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$							
720	660	576	540	480	432	384	360							
	80	64	36	60	48	48	24							
	20	16	9	15	16	16	8							
					(2	2	1)							

so erhalten wir folgende Darstellung:

c	d	e	f	g	a	h	c
1	0,88159 0,8888	0,8 0,79703	0,75 0,75309	0,666 0,66392	0,6 0,60024	0,5333 0,52417	

die sich naturgemäß nur im Tone a von der symmetrischen unterscheidet

Hier sei zugleich bemerkt, dass ich nur die aus der Lehre der Akustik sich ergebenden Rationen als Grundlage und Mafsstab für die Beurteilung anderer annehme, unbekümmert, was man aus der Praxis der Musikanten oder der Nationalitäten dagegen einwenden mag. Von diesem Grundsatz aus betrachtet, sind also die nach geometrischen Verhältnissen berechneten Rationen nur annähernd richtig.

## VII.

**Behandlung einer Scala mit getrennten Tetrachorden.**

Versuchen wir die Tonleiter aus c unmittelbar zu berechnen. Wir nehmen hierzu statt einer Oktave ein Enneachord und setzen die bekannten Rationen darunter

c	d	e	f	g	â	h	c	d
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{4}{9}$

Man bringe diese Rationen unter gleiche Benennungen, 540. Wenn also c = 540 ist, so erhält man für d =  $\frac{9}{8}$ , 480 u. s. w., folglich

c	d	e	f	g	a	h	c	d
540	480	432	405	360	320	288	270	240

Suchen wir hieraus die Differenzen, so erhalten wir

c	60	d	48	e	27	f	45	g	40	â	32	h	18	c	30	d
---	----	---	----	---	----	---	----	---	----	---	----	---	----	---	----	---

Die Differenzen von c bis g lassen sich mit 3, die übrigen mit 2 teilen, das ergibt

c	20	d	16	e	9	f	15	g	20	â	16	h	9	c	15	d
---	----	---	----	---	---	---	----	---	----	---	----	---	---	---	----	---

Lässt man den neunten Ton weg, so sehen wir, dass der diazeuktische Ton als 15 zu setzen ist, an welchen sich die Tetrachorde nach unten und oben in dem bekannten Verhältnisse 20, 16, 9 anreihen. Wir lernen aber auch daraus, dass wir Differenzen, welche in solcher Weise gegeben sind, im ersten Tetrachord nebst dem diazeuktischen Ton mit 3, das zweite Tetrachord mit 2 zu multiplizieren haben, um die Rationen zu gewinnen.

Der Wert des diazeuktischen Tones, den wir oben für die erhöhten Differenzen als 45 gefunden haben, kann man auch durch folgende Betrachtungen berechnen und zwar

a) für getrennte Tetrachorde. Hier haben wir

c	60	d	48	e	27	f	?	g	40	â	32	h	18	c
---	----	---	----	---	----	---	---	---	----	---	----	---	----	---

Die Summe des ersten Tetrachordes ist 135, die des zweiten 90, zusammen 225. Wir wissen aber, dass das Doppelte des ersten

Tetrachordes die Differenzen-Summe für die ganze Oktave giebt, daher ist  $270 - 225 = 45$  der Wert des diazeuktischen Tones.

b) für verbundene Tetrachorde haben wir:

$$\overbrace{g \ 80 \ \& \ 64 \ h \ 36 \ c \ 60 \ d \ 48 \ e \ 27 \ f \ ? \ g.}$$

Die Summe der beiden Tetrachorde ohne diazeuktischen Ton f—g ist 315. Die Summe des ersten Tetrachordes ist 180, daher für die Oktave 360 und also  $360 - 315 = 45$  der diazeuktische Ton.

Da wir diesen kennen, so ist es möglich die erhöhten Differenzen aus den einfachen unmittelbar zu bestimmen. Die beiden Tetrachorde mit den einfachen Differenzen 20, 16, 9 reihen sich um den diazeuktischen Ton nach oben und nach unten an, die oberen sind mit 3, die unteren mit 2 zu multiplizieren, nämlich:

c 60 d 48 e 27 f 45 g 40 & 32 h 18 c und daraus

540 480 432 405 360 320 228 270

1  $\frac{8}{9}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{16}{27}$   $\frac{8}{15}$   $\frac{1}{2}$

In a Dezimalbrüchen und b geometrischen Rationen:

c	d	e	f	g	&	h	c
1	0,888...	0,79703	0,75	0,66392	0,592592...	0,52917	0,5

#### VIII.

#### Die Tonleiter Kata Trochon.

Trochos heisst bei den Griechen das Rad. Sie verstehen darunter das Intervall der Quint, welche 4 Stufen hat. Im Kirchengesange ist der Trochos die Art und Weise, wie man durch das Intervall der Quint diatonisch auf und abwärts steigt, so dass der letzte Ton der ersten Quint zugleich der erste der nächsten Quint ist, wodurch sich immer ein Tetrachord an das vorausgehende schiebt. Man nennt dieses System auch Tetraphonie, wozu acht eigentümliche Wörter dienen und zwar zum Aufsteigen vier, nämlich annanes, neanes, nana und agia, zum Absteigen aanes, necheanes, aneanes, neagia. Sie entsprechen den Silben ut, re, mi, fa, sol. Indem wir die griechischen Wörter für Behandlung der griechischen Scala aufsparen, wenden wir zur Orientirung dasselbe auf die moderne Tonleiter an.

Wir schreiben deshalb die bekannten Exponenten, so erhalten wir

$$c \ \frac{8}{9} \ d \ \frac{9}{10} \ e \ \frac{15}{16} \ f \frac{8}{9} \ g \text{ das ist } c \ d \ e \ f \ g \\ 1 \ \frac{8}{9} \ \frac{4}{5} \ \frac{3}{4} \ \frac{2}{3}$$

suchen wir nun für diese Rationen die Differenzen, indem wir sie unter gleiche Nenner bringen, welcher 180 ist, so heist die Reihe

c	d	e	f	g	und die Differenzen
180	160	144	135	120	
20	16	9	15		

Wir finden hier für f—g die Differenz 15 statt 20, da f—g der diazeuktische Ton ist, für den wir oben schon als Differenz die Zahl 15 kennen lernten.

Wenden wir auf diese Quint die Theorie des Trochon an, so stellt sich folgende Reihe dar:

mi  $\frac{15}{16}$ ,  $\overset{\text{ut}}{\text{fa}} \frac{9}{9}$ , re  $\frac{9}{10}$ , mi  $\frac{15}{16}$ ,  $\overset{\text{sol}}{\text{fa}} \frac{9}{9}$ ,  $\overset{\text{ut}}{\text{re}} \frac{9}{10}$ , mi  $\frac{15}{16}$ ,

$\overset{\text{fa}}{\text{fa}} \frac{9}{9}$ ,  $\overset{\text{sol}}{\text{ut}} \frac{9}{9}$ , re  $\frac{9}{10}$  mi  $\frac{15}{16}$   $\overset{\text{fa}}{\text{fa}} \frac{9}{9}$  sol

h	c	d	e	f	g	â	h	c	d	e <sup>^</sup>	fis <sup>^</sup>	g <sup>^</sup>	â <sup>^</sup>
	1	$\frac{9}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{32}{81}$	$\frac{16}{45}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{8}{27}$

Wir finden hier im Aufsteigen die sich wiederholenden Quinten

ut, re, mi, fa,  $\overset{\text{sol}}{\text{ut}}$ , re, mi, fa,  $\overset{\text{sol}}{\text{ut}}$  et cet., im Absteigen aber

$\text{sol fa mi re sol fa mi re sol etc.}$

Die dritte Quint ist zwar den übrigen ähnlich durch die gleichen Exponenten, geht aber schon in d-dur über.

Außer dem System der Tetrachonie, giebt es noch eines der Triphonie:

ut 20 re 16 mi 9  $\overset{\text{fa}}{\text{ut}}$  20 re 16 mi 9  $\overset{\text{fa}}{\text{ut}}$  20 re 16 mi 9 fa  
und eins der Diphonie:

re 16 mi 9  $\overset{\text{fa}}{\text{re}}$  16 mi 9 fa oder mi 9 fa 20  $\overset{\text{re}}{\text{mi}}$  9 fa 20 re  
welche bei den griechischen Tonleitern des Näheren besprochen werden.

## IX.

### Ueber die versetzten Tonleitern.

Die Tonleitern c und g haben wir hinreichend betrachtet und gesehen, dass sie dieselben Rationen geben, ob man sie aus den Differenzen berechnet oder ob man die Exponenten einsetzt.

Schon oben Nr. VIII bei Berechnung der Quint aus den Differenzen haben wir bemerkt, dass wir dadurch nicht zum Ziele gelangten. Hier werden wir dasselbe beobachten.

Wir schreiben das Tetrachord d e f g mit seinen entsprechen-

den Differenzen: d 16 e 9 f 20 g und suchen auf bekannte Weise die Rationen.

Die Saitenlänge ist  $4 \cdot 45 = 180$ , also

$$\begin{array}{ccccccc} d & e & f & g & = & d & e & f & g. \\ 180 & 164 & 155 & 135 & & 1 & 41/45 & 31/36 & 3/4 \end{array}$$

Wir haben also unrichtige Rationen erhalten.

Schreiben wir dagegen die Exponenten und suchen hieraus die Differenzen, so haben wir d  $9/10$  e  $15/16$  f  $8/9$  g, daraus

$$\begin{array}{ccccccc} d & e & f & g & \text{dann} & d & e & f & g \\ 1 & 9/10 & 27/32 & 3/4 & & 160 & 144 & 135 & 120 \end{array}$$

davon die Differenzen d 16 e 9 f 15 g.

Diese weichen von den bisher angenommenen ab, welche die richtigen Rationen wiedergeben, nämlich:

$$\begin{array}{ccccccc} d & e & f & g & = & d & e & f & g \\ 160 & 144 & 135 & 120 & & 1 & 9/10 & 27/32 & 3/4 \end{array}$$

für die ganze Oktave  $d \quad e \quad f \quad g \quad \hat{a} \quad h \quad c \quad d$

$$1 \quad 9/10 \quad 27/32 \quad 3/4 \quad 2/3 \quad 3/5 \quad 9/10 \quad 1/2$$

Untersuchen wir auch die Tonleiter in e.

Mit Differenzen:

$$\begin{array}{ccccccc} e & 9 & f & 20 & g & 16 & a & = & e & f & g & a & = & e & f & g & \hat{a} \\ & & & & & & & & 180 & 171 & 151 & 135 & & 1 & 19/20 & 151/180 & 3/4 \end{array}$$

Mit Rationen:

$$\begin{array}{ccccccc} e & 15/16 & f & 8/9 & g & 9/10 & a & = & e & f & g & a, \\ & & & & & & & & 1 & 15/16 & 5/6 & 3/4 \end{array}$$

daraus die Differenzen

$$\begin{array}{ccccccc} e & f & g & a & = & e & 3 & f & 5 & g & 4 & a \\ 48 & 45 & 40 & 36 \end{array}$$

Untersuchen wir auch die Tonleiter aus f mit den Differenzen f 20 g 20  $\hat{a}$  16 h 9 c = 65; da wir es hier mit der Quint zu thun haben, so ist die Summe der Differenzen mit 3 statt mit 4 zu multiplizieren. Das ist  $65 \cdot 3 = 195$  und wir erhalten:

$$\begin{array}{ccccccc} f & 20 & g & 20 & \hat{a} & 16 & h & 9 & c \\ 195 & 175 & 155 & 139 & 130 \\ 1 & 35/39 & 31/39 & 139/195 & 29/39 \end{array}$$

also ganz falsche Rationen. Sucht man aber die Differenzen aus Rationen:

$$\begin{array}{ccccccc} f & 8/9 & g & 8/9 & \hat{a} & 9/10 & h & 15/16 & c & \text{und bringt diese auf gleichen Nenner} \\ 1 & 8/9 & 64/81 & 32/45 & 2/3 & & & & 405, \text{ so erhält man:} \\ 405 & 360 & 320 & 288 & 270 & \text{und daraus die Differenzen} \\ 45 & 40 & 32 & 18 \end{array}$$

Vergleichung dieser Rationen mit dem Ergebnis der logarithmischen Rechnung:

d	45 16	e	27 9	f	45 15	g	40 15	â	32 16	h	18 9	c	30 15	d	
1		$\frac{9}{10}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$							
1		0,9	0,90410	0,84375	0,8542	0,75	0,75309	0,666...	0,66392	0,6	0,56715	0,56715	0,56256	0,56715	0,5
e	9 3	f	15 5	g	12 4	a	12 4	h	6 3	c	10 5	d	8 4	e	
1		$\frac{15}{16}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	$\frac{1}{2}$							
		0,9375	0,94486	0,8333...	0,83298	0,75	0,75309	0,666...	0,66392	0,625...	0,62731	0,55303	0,555...	0,56358	0,5
f	g	â	h	c	d	e	f								
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{32}{45}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$								
	0,888...	0,88158	0,790123	0,77720	0,7111...	0,70266	0,666...	0,65	0,592592...	0,58530	0,5333	0,56358	0,5		

Der Grund für die Erscheinung, dass in den vorliegenden Fällen die Differenzen falsche Rationen geben, liegt in der Verschiebung der multiplizierten Differenzen. Schreiben wir die Tonleiter aus C mit den Differenzen in aneinander gereihten Tetrachorden, nämlich:

$$\overbrace{c \ 20 \ d \ 16 \ e \ 9 \ f} \quad \overbrace{20 \ g \ 16 \ a \ 9 \ b}.$$

Multiplizieren wir das erste Tetrachord mit 4 und das zweite mit 3 (cf. Nr. IV), so erhalten wir

$$c \ 80 \ d \ 64 \ e \ 36 \ f \ 60 \ g \ 48 \ a \ 27 \ b.$$

Für das Tetrachord a-g die Differenzen

$$d \ 64 \ e \ 36 \ f \ 60 \ g = d \ 16 \ e \ 9 \ f \ 15 \ g$$

und für das Tetrachord e-a

$$e \ 36 \ f \ 60 \ g \ 48 \ a = e \ 3 \ f \ 15 \ g \ 4 \ a$$

Wir erhalten also dieselben Differenzen wie wir sie oben fanden.

Zur deutlicheren Uebersicht der gesetzlichen Abweichung der auf verschiedene Stufen der Tonleiter erbauten Scalen folgt hier

### Eine allgemeine Form

die Tonentfernungen und Differenzen der transponierten Tonleitern zu bestimmen.

Man bestimme aus den Exponenten die Rationen der Doppel-

oktave von c in ganzen Zahlen und zwar in der zweifachen Form, für â und a.

Form für â.

I.	c	$\frac{8}{9}$	d	$\frac{9}{10}$	e	$\frac{15}{16}$	f	$\frac{8}{9}$	g	$\frac{8}{9}$	â	$\frac{9}{10}$	h	$\frac{15}{16}$	c	$\frac{8}{9}$	d	$\frac{9}{10}$	e	$\frac{15}{16}$
		$\frac{8}{9}$		$\frac{4}{5}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{2}{3}$		$\frac{16}{27}$		$\frac{8}{15}$		$\frac{1}{2}$		$\frac{4}{9}$		$\frac{2}{3}$		
							f	$\frac{8}{9}$	g	$\frac{8}{9}$	â	$\frac{9}{10}$	h	$\frac{15}{16}$	c					
							$\frac{3}{8}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{8}{27}$	$\frac{4}{15}$	$\frac{1}{4}$									

Gemeinsamer Nenner 1080.

1. Rationen in	c	d	e	f	g	â	h	c	d
ganzen Zahlen	1080	960	864	810	720	640	576	540	480
2. Tonentfernung		120	96	54	90	80	64	36	60
3. Differenzen		: 6-20	16	9	15 : 4-20	16	9 : 3-20		

	e	f	g	â	h	c
1. Rat. i. g. Z.	432	405	360	320	288	270
2. Tonentfern.	48	27	45	40	32	18
3. Differenzen	16	9	15 : 2-20	16	9	

Form für a.

II.	c	d	e	f	g	a	h	c	d	e
	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{4}{9}$	$\frac{2}{3}$
			f	g	a	h	c			
			$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{3}{10}$	$\frac{4}{15}$	$\frac{1}{4}$			

Gemeinsamer Nenner 360.

	c	d	e	f	$\frac{8}{9}$	g	$\frac{9}{10}$	a	$\frac{8}{9}$	h	$\frac{15}{16}$	c	$\frac{8}{9}$	d
1. Rat. i. g. Z.	360	320	288	270	240	216	192	180	160					
2. Tonentfern.		40	32	18	30	24	24	12	20					
3. Differenzen		: 2 20	16	9	15 : $\frac{2}{3}$	16	16	8	20					

	$\frac{9}{10}$	e	f	g	a	h	c
1. Rat. i. g. Z.	144	135	120	108	96	90	
2. Tonentfern.	16	9	15	12	12	6	
3. Differenzen	16	9	15 : 6-2	2	1		

Auf Grund dieser beiden Scalen lassen sich alle versetzten Tonleitern mit ihren zusammengesetzten und einfachen Differenzen darstellen, und aus den einfachen die zusammengesetzten und aus diesen die Exponenten reconstruiren.

Ein Beispiel diene zur Aufklärung.

Es sei die Tonleiter e f g â h c ' d e, es ist die phrygische, wenn der diazeuktische Ton zum untern Tetrachord, und die Hypoäolische, wenn er zum zweiten genommen wird.



Die Rationen derselben heißen:

$$\begin{array}{ccccccc} e & \frac{15}{16} & f & \frac{8}{9} & g & \frac{9}{10} & \overbrace{a \frac{8}{9} h}^{15/16} & c & \frac{8}{9} & d & \cdot & e \\ 1 & \frac{15}{16} & \frac{5}{6} & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{5}{8} & \frac{5}{9} & \frac{1}{2} \end{array}$$

bringt man diese Brüche auf gleiche Nenner so erhält man:

$$\begin{array}{ccccccc} e & f & g & \overbrace{a \quad h} & c & d & e \\ 144 & 135 & 120 & 108 & 96 & 90 & 80 & 72 \end{array}$$

die Tonentfern. 9 15 12 12 6 10 8

Verkleinert man diese Tonentfernungen des ersten Tetrachordes nebst dem diazeuktischen Ton mit 3 und das zweite Tetrachord mit 2 oder nach Bedürfnis mit einem Multiplum dieser Zahlen, so erhält man:

$$e \quad \underbrace{3 \quad f \quad 5 \quad g \quad 4} \quad \overbrace{a \quad 4 \quad h} \quad \underbrace{3 \quad c \quad 5 \quad d \quad 4} \quad e$$

Dasselbe erhält man, wenn man aus der Formel für a die Tonentfernungen für e—e ausschreibt und daraus die Differenzen bestimmt

$$\begin{array}{ccccccc} \text{Tonentfernung} & e & 18 & f & 30 & g & 24 & \overbrace{a \quad 24} & h & 12 & c & 20 & d & 16 & e \\ \text{Differenz} & & 3 & 5 & 4 & 4 & 3 & 5 & 4 \end{array}$$

Will man diese einfachen Differenzen wieder in Rationen umsetzen, so verfährt man auf die entgegengesetzte Weise:

Man multipliziert die Differenzen wie oben e-a mit 3, a-e mit 2; man erhält:

$$e \quad 9 \quad f \quad 15 \quad g \quad 12 \quad \overbrace{a \quad 12} \quad h \quad 6 \quad c \quad 10 \quad d \quad 8 \quad e$$

addire sie, so erhält man 72 für die Oktave, also für die ganze Saitenlänge 144, das ist für e, und ziehe dann die einzelnen Differenzen ab

$$\begin{array}{ccccccc} e & f & g & a & h & c & d & e \\ 144 & 135 & 120 & 108 & 96 & 90 & 80 & 72 & \text{mit 144 diffidirt} \\ 1 & \frac{15}{16} & \frac{5}{6} & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{5}{8} & \frac{5}{9} & \frac{1}{2} \end{array}$$

Dies Verfahren vereinfacht sich, wenn man bloß das erste Tetrachord betrachtet, hier

$$\begin{array}{cccc} e & f & g & a \\ 1 & \frac{15}{16} & \frac{5}{6} & \frac{3}{4} \\ 48 & 45 & 40 & 36 \\ 3 & 5 & 4 \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{Man bringe die Rationen auf den} \\ \text{gemeinschaftlichen Nenner (48).} \\ \text{Hier treffen Tonentfernungen} \\ \text{und Differenzen zusammen.} \end{array}$$

Zur Auffindung der Rationen addire man die einfachen Differenzen. Sie geben

$$\begin{array}{cccc} o & 3 & f & 5 & g & 4 & a & 12, \text{ da die Quart der vierte Teil der Seite} \\ 48 & 45 & 40 & 36 & \text{ist, so ist die ganze Saitenlänge} \\ 1 & \frac{15}{16} & \frac{5}{6} & \frac{3}{4} & 4 \cdot 12 = 48 \text{ u. verkleinere mit 48.} \end{array}$$

Die weiteren Glieder suche man durch Exponenten.

$$\begin{array}{cccccccc} e & f & g & a & \frac{8}{9} & h & \frac{15}{16} & c & \frac{8}{9} & d & \frac{9}{10} & e \\ 1 & \frac{15}{16} & \frac{5}{6} & \frac{3}{4} & & \frac{2}{3} & & \frac{5}{8} & & \frac{5}{9} & & \frac{1}{2} \end{array}$$

Wenn aus den Grunddifferenzen auch nur ein Glied verwechselt wird, so werden ebenfalls die Tonabstände und die Differenzen alterirt.

Setzen wir die Grundform und deren mögliche Versetzungen her. Wir erhalten

1. c 20 d 16 e 9 f und daraus als Differenzen

$$\begin{array}{cccc} = c & \frac{8}{9} & d & \frac{9}{10} & e & \frac{15}{16} & f \\ 1 & \frac{9}{10} & & \frac{4}{5} & & \frac{3}{4} \\ 180 & 160 & & 144 & & 135 \\ 20 & 16 & & 9 & & \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 2. \text{ c 20 d 9 e 16 f } = c & \frac{8}{9} & d & \frac{15}{16} & (e) & \frac{9}{10} & f \\ 1 & \frac{8}{9} & & \frac{5}{6} & & \frac{3}{4} \\ 36 & 32 & & 30 & & 27 \\ 4 & 2 & & 3 & & \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 3. \text{ c 16 d 20 e 9 f } = c & \frac{9}{10} & d & \frac{8}{9} & e & \frac{15}{16} & f \\ 1 & \frac{9}{10} & & \frac{4}{5} & & \frac{3}{4} \\ 20 & 18 & & 16 & & 15 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 4. \text{ c 16 d 9 e 20 f } = c & \frac{9}{10} & d & \frac{15}{16} & (e) & \frac{8}{9} & f \\ 1 & \frac{9}{10} & & \frac{27}{32} & & \frac{3}{4} \\ 160 & 144 & & 135 & & 120 \\ 16 & 9 & & 15 & & \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 5. \text{ c 9 d 20 e 16 f } = c & \frac{15}{16} & (d) & \frac{8}{9} & (e) & \frac{9}{10} & f \\ 1 & \frac{15}{16} & & \frac{5}{6} & & \frac{3}{4} \\ 48 & 45 & & 40 & & 36 \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} 6. \text{ c 9 d 16 e 20 f } = c & \frac{15}{16} & (d) & \frac{9}{10} & (e) & \frac{8}{9} & f \\ 1 & \frac{15}{16} & & \frac{27}{32} & & \frac{3}{4} \\ 32 & 30 & & 27 & & 24 \\ 2 & 3 & & 3 & & \end{array}$$

Man erhält auf diese Weise 6 Variationen. Nur in der Grundform stimmen die Differenzen mit den Entfernungen der einzelnen Töne von einander zusammen. (Fortsetzung folgt.)

\* Hierbei eine Beilage: Katalog des Joachimsthalschen Gymnasiums, Bogen 6 und 7.

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.

1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 20 Pfg.

Kommissionsverlag der Breitkopf und Härtel'schen Musikalienhandlung in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 7.

## Die neugriechischen Tongeschlechter

von

*Raym. Schlecht.*

(Schluss.)

Unter diesen 6 Variationen sind 4, welche dem diatonischen Tongeschlechte entsprechen. Nr. 1, 3, 4 und 5.

Nr. 1 ist die reine Grundtonleiter Cdur.

Nr. 3 stellt in der Transposition die hypojonische Tonleiter  $\underbrace{g\ a\ h\ c\ d\ e\ f}_{\sim} g$  mit dem diazeuktischen Ton am oberen Ende der Leiter dar.

Nr. 4 giebt die dorische Tonleiter  $d\ e\ f\ \widetilde{g}\ \hat{a}\ h\ c\ d$  mit dem um  $^{90}_{81}$  erhöhten  $\hat{a}$ .

Nr. 5 stellt die hyophrygische Tonleiter  $\underbrace{h\ c\ d\ e\ f}_{\sim} \widetilde{a}\ \hat{h}$  dar.

Dagegen finden sich die Tonleitern unter Nr. 2 und 6 nicht in der diatonischen Tonleiter, weder in der symmetrischen mit dem enharmonisch erhöhten  $\hat{a} = ^{16}_{17}$ , noch in der modernen unsymmetrischen mit dem natürlichen  $a = ^3_5$ .

X.

## Die Bedeutung der Differenzen.

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass man die Differenzen im Allgemeinen nicht als die richtige Entfernung der entsprechenden

Töne betrachten darf. Dieses gilt nur, wenn sie vom Grundtone der Gröfse nach aufsteigen, wie

$$\begin{array}{ccccccc} c & 20 & d & & e & 9 & f \\ g & & a & 16 & h & & c \end{array}$$

Hier haben wir für den grossen ganzen Ton  $\frac{8}{9}$  20, für den kleinen ganzen Ton  $\frac{9}{10}$  16 und für den Halbton  $\frac{15}{16}$  9, und das ist richtig, wie der Erfolg zeigte.

Sobald die Differenzen in anderer Reihenfolge stehen, taugen sie in ihrer natürlichen Geltung zur Berechnung der Rationen nicht mehr, sondern sie bezeichnen nur die Tonverhältnisse 20 des grossen ganzen, 10 des kleinen ganzen und 9 des halben Tones an. Es sind für sie die Rationen einzusetzen, welche sie vertreten, oder durch verhältnismässige Umänderung der Differenzen in Tonentfernungen umzuwandeln, wie oben gezeigt.

Ueber diese Differenzen sagt Boetius von der Bezeichnungsweise des Aristoxenes (Buch V cap. XI):

„Weil er (Aristoxenes) gar keine Behandlung für die Berechnung der Tonverhältnisse aufgestellt hat, sondern alles dem Urtheile des Ohres überlässt, deswegen bezeichnet er die Stimmen selbst nicht mit Zahlen, um etwa die Proportionen derselben zu erhalten, sondern er nimmt die Differenz derselben in die Mitte, so dass er also die Forschung nicht an den Stimmen (Klängen) vornimmt, sondern dort findet, wo sie untereinander differiren. Er verfährt dabei allzu unvorsichtig, wenn er glaubt die Differenz jener Stimmen zu kennen, von denen er keine Gröfse oder Mensur aufstellt“.

# XI.

## Betrachtung der modernen enharmonischen Tonleiter.

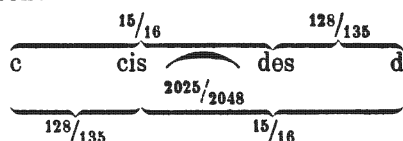
Diese findet man auf nachstehende Weise. Wir wissen, dass der grosse ganze Ton  $\frac{8}{9}$ , der halbe Ton  $\frac{15}{16}$ , sonach im grossen ganzen Ton das Apothema  $\frac{8}{9} \cdot \frac{16}{15} = \frac{128}{135}$  ist.

$$\text{Es ist also} \quad \begin{array}{ccc} c & \text{cis} & d. \\ 1 & \frac{128}{135} & \frac{8}{9} \end{array}$$

Man findet cis auf zweierlei Weise. c cis ist das Apothema, also cis =  $1 \cdot \frac{128}{135} = \frac{128}{135}$ ; cis ist aber Halbton zu d, also  $\frac{15}{16}$  niedriger als d, folglich  $\frac{8}{9} \cdot \frac{16}{15} = \frac{128}{135}$ .

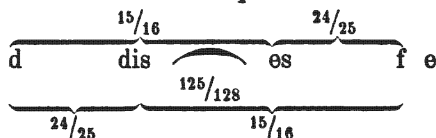
Ebenso ist es mit des; c — des ist ein Halbton, also des =  $\frac{15}{16}$ ; zu d ist das Apothema, also  $\frac{8}{9} \cdot \frac{135}{128} = \frac{15}{16}$ . Der Unterschied resp. der Exponent zwischen cis und des ist  $\frac{135}{128} \cdot \frac{15}{16} = \frac{2025}{2048}$ .

Wir erhalten hiermit nachstehendes Schema der Exponenten für den großen ganzen Ton:



Das gilt für jeden großen ganzen Ton, also auch für f-g, a-h; oder im symmetrischen Bau f-g und g-â.

Im kleinen ganzen Ton  $9/10$  ist der halbe Ton ebenfalls  $15/16$ . Aber das Apothema ist  $9/10 \cdot 16/15 = 24/25$ . Setzen wir  $d = 1$ , so ist d-dis Apothema, also  $\text{dis} = 24/25$ . dis ist aber auch Unterhalbton zu e  $= 9/10$ , also  $\text{dis } 9/10 \cdot 16/15 = 24/25$ ; d-es ist ein halber Ton, also  $15/16$ ; es ist aber auch Unterapothema zu e  $= 9/10$ , also  $9/10 \cdot 25/24 = 15/16$ . Der Exponent zwischen den zwei Halbtönen dis und es ist  $25/24 \cdot 16/15 = 125/128$ ; für den kleinen ganzen Ton erhält man also folgendes Schema der Exponenten:



Setzt man in die enharmonische Skala diese Exponenten, so erhält man

c	$128/135$	cis	$2025/2048$	des	$128/135$	d	$24/25$	dis	$125/128$	es	$24/25$
		$128/135$		$15/16$		$8/9$		$64/75$		$5/6$	
e	$15/16$	f	$128/135$	fis	$2025/2048$	ges	$128/135$	g	$24/25$	gis	$125/128$
$4/5$		$3/4$		$32/45$		$45/64$		$2/3$		$15/16$	
	as	$24/25$	a	$129/155$	ais	$2025/2048$	b	$128/135$	h	$15/16$	c
	$5/8$		$3/5$		$128/225$		$9/16$		$8/15$		$1/2$

für â  $= 16/27$  erhält man von g an

g	$128/135$	gis	$2025/2048$	âs	$128/135$	â	$24/25$	ais <sup>a</sup>	$125/128$	b	$24/25$
$2/3$		$256/405$		$5/8$		$16/17$		$125/225$		$5/9$	
				h	$15/16$	c.					
				$8/15$		$1/2$					

Bringt man die Nenner der Rationen unter einen gemeinschaftlichen Nenner, so erhält man:

c	cis	des	d	dis	es	e	f	fis
43200	40960	40500	38400	36864	36000	34560	32400	30720
ges	g	gis	as	a	ais	b	h	c
30375	28800	27648	27000	25960	24576	24300	23040	21600.

Aus dieser Zusammenstellung sieht man deutlich, dass die mit b erniedrigten Töne höher sind als die durch Kreuze erhöhten.

Die praktischen Musiker behaupten aber und nicht ohne Grund, dass die durch Kreuze erhöhten Töne höher sein, das heisst, näher bei dem Tono liegen sollen, in den sie führen, die mit b erniedrigten aber tiefer, näher bei dem Tono liegen sollen, in den sie abwärts leiten, und schliessen daraus, dass die Theorie falsch sei.

Wir wollen untersuchen wie der Widerspruch der Theorie und der Praxis auszugleichen sei.

Die alten Griechen hatten als Grundgeschlecht ein Tetrachord betrachtet von den Verhältnissen  $\frac{8}{9}$   $\frac{9}{9}$   $\frac{243}{256}$  und den Rationen c d e f.

1  $\frac{8}{9}$   $\frac{64}{81}$   $\frac{3}{4}$  Vergleichen wir diese alte Terz  $\frac{64}{81}$  zur neuen  $\frac{4}{5}$ , so ist  $\frac{16}{81} : \frac{4}{5} = \frac{16}{81} : \frac{1}{5} = 80 : 81$ . Die alte Terz liegt also um  $\frac{1}{80}$  höher als die neue, also der Halbton e näher bei f.

Betrachten wir dieses beispielsweise für c des cis d. Ist c = 1, so ist des =  $\frac{243}{256}$  und ist d =  $\frac{8}{9}$ , so ist cis =  $\frac{8}{9} \cdot \frac{256}{243} = \frac{2048}{2187}$ ;

c	des	cis	d.
1	$\frac{243}{256}$	$\frac{2048}{2187}$	$\frac{8}{9}$

Bringt man beide unter einen gemeinschaftlichen Nenner, so erhält man:

559872      531441      524288      497664

c              des              cis              d

also des tiefer als cis und umgekehrt cis höher als des.

Dieses Verhältnis wurde bis zum 16. Jahrhundert beibehalten, was daraus erklärlich ist, dass es sich bis dahin nur um die Erforschung der Melodieschritte handelte, was ja die neueren Praktiker mit ihrem Vorwurfe gegen die Theorie eben besagen wollen und in diesem Verhältnis finden.

Dieses näher zu zeigen, wollen wir es etwas eingehender betrachten. Das moderne Tonverhältnis mit den Exponenten  $\frac{8}{9}$   $\frac{9}{10}$   $\frac{15}{16}$  kam erst durch Zarlino im 16. Jahrhundert zur Geltung, als die Harmonie sich immer weiter herausbildete, wozu im reinen, wohlklingenden Dreiklang die Grundlage gegeben war, der sich in den Schwingungsverhältnissen c e g = c e g

1  $\frac{5}{4}$   $\frac{3}{4}$       4 5 6 darstellt.

Hatte man auch vor und Anfangs des 16. Jahrhunderts schon grosse Meisterwerke des Contrapunktes und mögen auch die Sänger in der Praxis den harmonischen Dreiklang gesungen haben, zum Bewusstsein war er noch nicht gebracht. Wie nun die alten Prak-

tiker im Dreiklang die harmonische Terz  $\frac{4}{3}$  sangen, so singen oder spielen die jetzigen die Terz  $\frac{64}{81}$ , wenn es sich um Modulation in der Melodie handelt. So übt gewöhnlich die Praxis oft schon lange das Rechte, bis es die Theorie als solches beweist; aber beide verhalten sich doch nur wie Instinkt und Verstand.

## XII.

**Betrachtungen der modernen chromatischen Tonleiter.**

Will man eine chromatische Scala aufstellen, in welcher ein Ton von dem andern gleich weit entfernt liegt, c bis cis = cis bis d, d bis dis gleich dis bis e u. s. w., so kann dieses auf zweierlei Weise geschehen.

1. Durch Differenzen. Wir setzen in einem Tetrachord

c 1 cis 1 d 1 dis 1 e 1 f  
des es

und berechnen daraus die Rationen. Die Differenzsumme ist = 5, also die Saitenlänge = 20, so erhalten wir:

c 1 cis 1 d 1 dis 1 e 1 f  
des es  
20 19 18 17 16 15

und daraus die Rationen

c cis d dis e f  
des es  
1  $\frac{19}{20}$   $\frac{18}{20}$  ( $\frac{9}{10}$ )  $\frac{17}{20}$   $\frac{16}{20}$  ( $\frac{4}{5}$ )  $\frac{15}{20}$  ( $\frac{3}{4}$ )

Um die Reihe fortsetzen zu können, suchen wir die Exponenten:

c  $\frac{19}{20}$  cis  $\frac{18}{19}$  d  $\frac{17}{18}$  dis  $\frac{16}{17}$  e  $\frac{15}{16}$  f.

Dann suche man die arithmetische Mitte des diazeuktischen Tones f  $\frac{3}{4}$  und g  $\frac{2}{3} = \frac{27}{24}$ , so erhalten wir die Fortsetzung der Reihe durch die Exponenten

f fis g gis a ais h c.  
 $\frac{3}{4}$   $\frac{17}{24}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{19}{30}$   $\frac{3}{5}$   $\frac{17}{30}$   $\frac{5}{15}$   $\frac{1}{2}$

Wir bemerken hier, dass in dieser Skale c-d nicht  $\frac{8}{9}$ , sondern  $\frac{9}{10}$  einen kleinen ganzen Ton d<sup>a</sup> beträgt.

Zu demselben Resultate gelangt man, wenn man die Rationen der diatonischen Skala zusammenzählt und halbiert, nämlich: c d e —  $\frac{10}{10} + \frac{9}{10} = \frac{19}{10}$ , halbiert  $\frac{19}{20}$ ;  $\frac{9}{10} + \frac{4}{5} = \frac{17}{10}$ ,  $\frac{1}{10} + \frac{4}{5}$  halbiert  $\frac{17}{20}$ , so entsteht:

c	cis des	d	dis es	e	f	fis ges	g	gis	a	ais	h	c.
1	$\frac{19}{20}$ 0,95	$\frac{9}{10}$ 0,9	$\frac{17}{20}$ 0,85	$\frac{4}{5}$ 0,8	$\frac{3}{4}$ 0,75	$\frac{17}{24}$ 0,70833	$\frac{2}{3}$ 0,6666	$\frac{19}{30}$ 0,6333	$\frac{3}{5}$ 0,6	$\frac{17}{30}$ 0,5666	$\frac{8}{5}$ 0,5333	$\frac{1}{2}$ 0,5

2. Durch Teilung der Oktave in ganz gleiche 12 Teile, wodurch die bekannte temperirte Skala entsteht:

c	cis des	d	dis es	e	f	gis ges	g	gis as	a	ais	h	c.
1	0,94387	0,89089	0,84095	0,79371	0,74915	0,70711	0,66742	0,62996	0,59464	0,56123	0,52973	0,5

Man sieht durch Vergleichung der auf die zwei Arten erhaltenen in Dezimalen ausgedrückten Rationen, dass sie sehr wenig von einander differiren, so dass der Unterschied für die Praxis von gar keinem Belang ist.

Auf die erste Weise erhält man gleiche Differenzen, aber ungleiche Exponenten, da dadurch der Unterschied des großen und kleinen ganzen Tones festgehalten ist, und auf diese Weise auch die richtigen Rationen der diatonischen Töne erhalten bleiben, wodurch übrigens der eigentliche Zweck der Temperatur nicht erreicht wird, der darin besteht, eine neutrale Tonleiter zu gewinnen, die auf allen Stufen dieselben Tonverhältnisse aufweist.

Auf die zweite Weise erhält man durch die ganze Skala gleiche Exponenten, nämlich 0,94387, wodurch der Unterschied der großen und kleinen ganzen Töne aufgehoben und dadurch auch die Rationen der diatonischen Skalatöne verrückt wird, so dass kein einziges vollständig reines Intervall in dieser Skala zu finden ist.

## II. Abteilung.

Die Neugriechen bezeichnen die Töne der Tonleitern nicht mit Buchstaben, sondern mit Silben und griechischen Namen und gewissen Zeichen, Martyriai genannt, nämlich: (Siehe die Beilage 1.)

Die anliegende Tabelle (Beilage 2) zeigt für 3 Oktaven neben der Bezeichnung auch den Gebrauch der technischen Wörter agia, annanes etc. für die aufsteigende und agia, aanes für die absteigende Tonleiter — diatonische Tonleiter.

2. Die Tonverhältnisse stellen sie, wie in der ersten Abteilung gesagt, nicht durch Rationen, sondern durch die Abstände oder



Differenzen der Töne dar; und zwar die der diatonischen Tonfolge mit 12, 9, 7; also gilt die Differenz 12 für den großen, 9 für den kleinen ganzen und 7 für den halben Ton.

3. Man findet aber bei ihnen außer der durch Differenzen bezeichneten Skale eine zweite, deren Tonverhältnis in Rationen ausgedrückt ist, welche Chrysanthos in seiner „Großen Musiklehre“ — Tergeste 1832, p. 28 — anführt; sie heisst

$$\begin{array}{cccccccc} g & \hat{a} & h & c & d & e & f & g \\ 1 & \frac{8}{9} & \frac{22}{27} & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{11}{18} & \frac{9}{16} & \frac{1}{2} \end{array}$$

Sucht man für diese Rationen die Tonentfernungen auf die in Abteilung I gezeigte Weise, so erhält man mit dem Nenner 432

$$\begin{array}{cccccccc} g & \hat{a} & h & c & d & e & f & g \\ 432 & 384 & 352 & 324 & 288 & 264 & 243 & 216 \end{array}$$

und daraus die Tonabstände

$$g \ 48 \ \hat{a} \ 32 \ h \ 28 \ c \ 36 \ d \ 24 \ e \ 21 \ f \ 27 \ g$$

und werden die Tetrachorde der Reihe nach mit 4, 3,  $\frac{9}{4}$  dividirt, so erhält man die einfachen Differenzen 12, 8, 7 statt 12, 9, 7 wie oben.

4. Derselbe Autor lehrt p. 26 und 27 die Teilung des Monochordes und sagt: Man teile die ganze Saite g-0 in 9 Teile, so ist g - a =  $\frac{1}{9}$  und a - 0 =  $\frac{8}{9}$ . Dann teile man die Saitenlänge a-0 =  $\frac{8}{9}$  in 12 Teile; d. i.  $\frac{8}{9} \cdot \frac{1}{12} = \frac{2}{27}$  der Raum zwischen a-h. Sodann teile man wieder die ganze Saite g-0 in 4 Teile; man hat also von g-c =  $\frac{1}{4}$ , von g-h =  $\frac{5}{27}$ . Zieht man diese von  $\frac{1}{4}$  ab, so erscheint für h-c =  $\frac{7}{108}$ . Teilt man den Raum c-0 =  $\frac{3}{4}$  in 9 Teile, so erscheint c-d mit  $\frac{1}{12}$ . Teilt man den Raum d-0 in 12 Teile, so erhält man auf dem 12. Teile e. Von g-d haben wir  $\frac{1}{3}$ , also von d-0 =  $\frac{2}{3}$ ;  $\frac{2}{3} \cdot \frac{1}{12}$  ist aber  $\frac{1}{18}$  = dem Raume von d-e. Dann teile man wieder die ganze Saite g-0 in 2 Teile, so ist g - g' =  $\frac{1}{2}$ . Teilt man diesen Raum in 8 Teile, so erhält man f-g =  $\frac{1}{8} \cdot \frac{1}{2} = \frac{1}{16}$ . Will man noch den Raum für e-f finden, so ziehe man die Summe der Differenzen  $\frac{65}{144}$  von  $\frac{1}{2}$  ab; das giebt für e-f =  $\frac{7}{144}$ . Es ergeben sich also auf diese Weise folgende Tonentfernungen in Brüchen

$$g \ \frac{1}{9} \ a \ \frac{2}{27} \ h \ \frac{7}{108} \ c \ \frac{1}{12} \ d \ \frac{1}{18} \ e \ \frac{7}{144} \ f \ \frac{1}{16},$$

welche den oben angegebenen vollständig gleich sind, also wieder auf die Differenzen 12, 8, 7 führen.

Und doch sucht Chrysanthos zu beweisen, dass die Differenzen 12, 9, 7 mit den aus der Monochordteilung entstandenen harmoniren. Sein Beweis ist folgender:

$$g-a : a-h = \frac{1}{9} : \frac{1}{12} = \frac{4}{36} : \frac{3}{36};$$

$$\text{aber auch } \frac{4}{36} : 12 = \frac{3}{36} : x, \text{ d. i. } 4 : 12 \cdot 36 = 3 : 36 \cdot x$$

oder  $4 \cdot 36 \cdot x = 3 \cdot 12 \cdot 36$ , daher  $x = 9$ .

Einfacher  $g-a : a-h = 1/9 : 1/12 = 12 : 9$ .

Der Fehler dieser Beweisführung liegt darin, dass  $a-h$  nicht  $1/12$  in der Bedeutung wie  $g-a = 1/9$ ; denn  $a-h$  ist nach der Teilung des Monochordes der 12. Teil der Saitenlänge  $a-0 = 8/9$ ;  $1/12 \cdot 8/9$  ist ab  $2/27$ . Setzt man diese richtige Differenz in die Proportion, so ist:  $g-a : a-h = 1/9 : 2/27 = 27 : 18 = 3 : 2 = 12 : x$ ;  $x = 24/3 = 8$ .

## I.

**Berechnung der diatonischen Skale.****a. Im Verhältnis von 12, 9, 7.**

Wir verfahren hierbei nach den in der ersten Abteilung gewonnenen Regeln.

$$\begin{array}{ccccccc} c & 12 & d & 9 & e & 7 & f = 28, 28 \cdot 4 = 112 \\ \frac{112}{112} & & \frac{100}{112} & & \frac{91}{112} & & \frac{84}{112} \\ 1 & & \frac{25}{28} & & \frac{13}{16} & & \frac{3}{4} \\ & & \frac{25}{28} & & \frac{91}{100} & & \frac{12}{13} \end{array}$$

Wollen wir die Skala vervollständigen, so setzen wir für den diazeuktischen Ton  $f-g$  den Exponenten  $8/9$ ; im zweiten Tetrachord die treffenden Exponenten des ersten, also

$$\begin{array}{ccccccc} c & d & e & f & g & \hat{a} & h & c \\ 1 & \frac{25}{28} & \frac{13}{16} & \frac{3}{4} & \frac{8}{9} & \frac{25}{28} & \frac{25}{42} & \frac{91}{100} & \frac{13}{24} & \frac{12}{13} & \frac{1}{2} \end{array}$$

Um die Tonentfernung für den diazeuktischen Ton zu finden, suche man sie aus den Rationen der vollständigen Skala.

$$\begin{array}{ccccccc} c & d & e & f & g & \hat{a} & h & c \\ 1 & \frac{25}{28} & \frac{13}{16} & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & \frac{25}{42} & \frac{13}{24} & \frac{1}{2} \\ 336 & 300 & 273 & 252 & 224 & 200 & 182 & 168 \\ 36 & 27 & 21 & 28 & 24 & 18 & 14 \end{array}$$

Die Tonentfernung für den diazeuktischen Ton  $f-g$  ist also 28. Die Differenzen heißen aber 12, 9, 7 = 12, 9, 7.

Man findet sie aber auch auf folgende Art. Die Summe der Tonabstände des ersten Tetrachordes ist = 84, die des zweiten = 56; es ist also die Summe der Tonabstände in einer Oktave, ohne diazeuktischen Ton = 140.

Die Summe der Tonabstände einer Oktave ist aber das Doppelte der Summe des ersten Tetrachordes 168, es ist aber  $168 - 140 = 28$  der Tonabstand des diazeuktischen Tones.

**b. Berechnung der diatonischen Skala nach dem Verhältnis 12, 8, 7.**

$$\begin{array}{ccccccc} c & 12 & d & 8 & e & 7 & f = 27 \cdot 4 \cdot 27 = 108 \text{ Saitenlänge} \\ 108 & 96 & 88 & 81 & & & \\ 1 & \frac{8}{9} & \frac{22}{27} & \frac{3}{4} & & & \\ & \frac{8}{9} & \frac{11}{12} & \frac{81}{88} & & & \end{array}$$

Forsetzung der Skala.

c	d	e	f	g	â	h	c
1	$\frac{8}{9}$	$\frac{22}{27}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{11}{12}$	$\frac{81}{88}$
			$\frac{2}{3}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{44}{81}$	$\frac{1}{2}$

Zum Vergleiche unserer modernen Skala und den aus der angewandten und der logarithmischen Berechnung schreibe ich diese Werte in der Ordnung unter die Töne: 1. die Brüche in Dezimalen, 2. die Werte durch logarithmische Berechnung gefunden und 3. die Werte der modernen Skala in Dezimalen:

a.	c	d	e	f	g	a	h	c
	1	$\frac{25}{28}$	$\frac{18}{18}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{44}{81}$	$\frac{1}{2}$
		0,888...	0,8	0,75	0,666...	0,58518	0,5333	0,5
		0,98886	0,80731	0,7517	0,66515	0,58856	0,53698	
		0,89286	0,8125	0,75	0,666...	0,59526	0,54166	
b.	c	d	e	f	g	a	h	c
	1	$\frac{8}{9}$	$\frac{22}{27}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{44}{81}$	$\frac{1}{2}$
		0,888...	0,8	0,75	0,666...	0,592592	0,5333	0,5
		0,88159	0,81054	0,7517	0,66515	0,58531	0,53814	
		0,888...	0,814814	0,75	0,666...	0,592592	0,54321	

Daraus ersieht man, dass die Form 12, 8, 7 unserer modernen Skala viel näher steht als die Form 12, 9, 7.

c. Hier wollen wir auch die diatonischen Tonleitern des Aristoxenes betrachten, deren Tonverhältnisse ebenfalls in Tonabständen oder Differenzen bezeichnet sind. Es sind deren zwei:

1. die weich diatonische

$$c\ 15\ d\ 9\ e\ 6\ f = c\ 5\ d\ 3\ e\ 2\ f\ und$$

2. die angespannt diatonische

$$c\ 12\ d\ 12\ e\ 6\ f = c\ 2\ d\ 2\ e\ 1\ f.$$

1. c 5 d 3 e 2 f. Die Summe ist 10, die Saitenlänge 40.

40 35 32 30

Daraus c d e f.

$$1\ \frac{7}{8}\ \frac{4}{5}\ \frac{3}{4}$$

Die Exponenten c  $\frac{7}{8}$  d  $\frac{32}{35}$  e  $\frac{16}{16}$  f, folglich, wo die erste Zahl die Dezimalen der Bruchrationen, die zweite die logarithmisch berechneten Werte, was für alle folgenden Fälle gilt:

c	d	e	f	g	a	h	c
1	$\frac{7}{8}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{7}{12}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
	0,875	0,8	0,75	0,666...	0,5833...	0,5333	0,5
	0,87055	0,8107	0,75786	0,65975	0,57435	0,52850	

2. c 2 d 2 e 1 f. Die Summe ist 5, die Saitenlänge 20.

20 18 16 15

Daraus c d e f.

1  $\frac{9}{10}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$

Die Exponenten heißen c  $\frac{9}{10}$  d  $\frac{8}{9}$  e  $\frac{15}{16}$  f, folglich

c	d	e	f	g	a	h	c
1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
	0,9	0,8	0,75	0,666...	0,6	0,5333	0,5
	0,89089	0,79371	0,74915	0,66742	0,59464	0,52973	

Man hat vielfach behauptet, Aristoxenes sei der Vater der gleichschwebenden Temperatur. Wir wollen diese Annahme näher untersuchen.

Aristoxenes hat nämlich den ganzen Ton in 12 gleiche Teile geteilt und folgerichtig dem halben Ton 6 solche Teile zugewiesen. \*) Aus solchen Teilen stellte er seine syntonische oder angespannte Tonleiter dar, jedoch nur eine Quart, welche 30 Teile umfasst, nämlich 2 ganze Töne zu je 12 und einen halben Ton zu 6 Teilen, nämlich c 12 d 12 e 6 f = 30. Durch eine andere Anordnung der Teile, indem er von der zweiten Differenz 3 Teile hinwegnahm und zur ersten fügte, wodurch die oben unter n: bezeichnete Form entstand.

Aus der von Aristoxenes angenommenen Teilung des ganzen Tones in 12 und des halben Tones in 6 Teile schloss man, wenn man alle ganzen Töne einer Skala in halbe Töne verwandle, eine Tonleiter aus 12 Tonstufen zu erhalten, in welcher jede gleichweit von der andern entfernt sei, nämlich:

c 6 <sup>cis</sup> 6 d 6 <sup>dis</sup> 6 e 6 f 6 <sup>fis</sup> 6 g 6 <sup>gis</sup> 6 a 6 <sup>b</sup> 6 h 6 c.  
des es ges as ais

Berechnen wir aus diesen Differenzen die Rationen der auf diese Weise gestalteten Oktave nach den in der ersten Abteilung gewonnenen Regel. Die Summe der Differenzen ist 72, die Saitenlänge also 144 und wir erhalten:

c cis d dis e f fis g gis a ais h c  
1  $\frac{23}{24}$   $\frac{11}{12}$   $\frac{7}{8}$   $\frac{5}{6}$   $\frac{19}{24}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{17}{24}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{7}{12}$   $\frac{13}{14}$   $\frac{1}{2}$

Es stellt sich in diesen Rationen schon die Unrichtigkeit einer solchen Skala dar; noch deutlicher, wenn man dieselben auf den Nenner 24 bringt; es giebt das eine regelmäsig abnehmende arithmetische Reihe, nämlich:

\*) Anmerk. Diese Einteilung haben auch die Neugriechen beibehalten.

c cis d dis e f fis g gis a ais h c  
 $\frac{24}{24}$   $\frac{25}{24}$   $\frac{27}{24}$   $\frac{31}{24}$   $\frac{30}{24}$   $\frac{19}{24}$   $\frac{18}{24}$   $\frac{17}{24}$   $\frac{16}{24}$   $\frac{15}{24}$   $\frac{14}{24}$   $\frac{13}{24}$   $\frac{12}{24}$

Ein anderes interessantes Spiel bieten die Exponenten dieser Reihe; sie heißen:

c  $\frac{25}{24}$  cis  $\frac{27}{23}$  d  $\frac{31}{22}$  d  $\frac{30}{21}$  e  $\frac{19}{20}$  f  $\frac{18}{19}$  fis  $\frac{17}{18}$  g  $\frac{16}{17}$  gis  $\frac{15}{16}$   
 a  $\frac{14}{15}$  ais  $\frac{13}{14}$  h  $\frac{12}{13}$  c.

Wenn man also nach Anleitung des Aristoxenes jedem Ton die Differenz 6 giebt, kommt man auf eine absurde Tonleiter, in welcher die Exponenten, wie es die gleichschwebende Temperatur verlangt, nicht gleich sind, sondern wie die Rationen eine stetig abnehmende arithmetische Reihe bilden.

Der Grund hierfür liegt in der Vernachlässigung des diazeuktischen Tones. Wenn wir diesen berücksichtigen, werden wir der gleichschwebenden Temperatur näher kommen.

Dieses kann auf zweierlei Weise geschehen, entweder durch Berechnung der Skala aus der Quart oder durch Aufsuchen des diazeuktischen Tones aus der Skala.

1. c 1 cis 1 a 1 dis 1 e 1 f. Summe 5. Saitenlänge 20.

20 19 18 17 16 15

Daraus c cis d dis e f.

1  $\frac{19}{20}$   $\frac{9}{10}$   $\frac{17}{20}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$

Dazu heißen die Exponenten

c  $\frac{19}{20}$  cis  $\frac{18}{19}$  d  $\frac{17}{18}$  dis  $\frac{16}{17}$  e  $\frac{15}{16}$  f.

Die Fortsetzung der Skala unter Einschaltung des diazeuktischen Tones  $\frac{8}{9}$  zwischen f-g oder Teilung von  $\frac{3}{4} + \frac{2}{3} = \frac{17}{24}$

c  $\frac{19}{20}$  cis  $\frac{18}{19}$  d  $\frac{17}{18}$  dis  $\frac{16}{17}$  e  $\frac{15}{16}$  f  $\frac{17}{18}$  fis  $\frac{16}{17}$  g  $\frac{19}{20}$  gis  $\frac{18}{19}$

1  $\frac{19}{20}$   $\frac{9}{10}$   $\frac{17}{18}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{17}{24}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{19}{20}$

a  $\frac{17}{18}$  ais  $\frac{16}{17}$  h  $\frac{15}{16}$  c.

$\frac{3}{5}$   $\frac{17}{30}$   $\frac{8}{15}$   $\frac{1}{2}$

Zu demselben Resultate gelangt man, wenn man die Rationen der diatonischen Skala der Reihe nach addirt und halbt, nämlich

c d e f g a h c

1  $\frac{9}{10}$   $\frac{4}{5}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{3}$   $\frac{3}{5}$   $\frac{5}{18}$   $\frac{1}{2}$

Man berechne nun

c d d e f g  
 $(\frac{10}{10} + \frac{9}{10}) : 2 = \text{dis } (\frac{9}{10} + \frac{4}{5}) : 2 = \frac{17}{20}; (\frac{3}{4} + \frac{2}{3}) : 2 = \frac{17}{24} \text{ fis}$   
 u. s. w.

2. Die zweite Weise besteht in Auffindung des diazeuktischen Tones aus der im Verhältnis 3 : 2 präparierten Skala, nämlich

c 1 cis 1 d 1 dis 1 e 1 f 1 fis 1 g 1 gis 1 a 1 ais 1 h 1 c  
 1 3 3 3 3 3 2 2 2 2 2

Die Summe der Differenzen des ersten Tetrachord ist 15, die des zweiten 10; die Summe der Differenzen ohne diazeuktischen Ton = 25. Die Summen der ganzen Oktave =  $2 \cdot 15 = 30$ ; also der diazeuktische Ton  $30-25 = 5$ , dieser für f fis g halbiert =  $\frac{1}{2}$ . Multipliziert man zur Beseitigung des Bruches die ganze Reihe mit 2, so erscheint

c 6 cis 6 d 6 dis 6 e 6 f 5 fis 5 g 4 gis 4 a 4 ais 4 h 4 c.

(Die Summe der Differenzen des ersten Tetrachordes ist 15, die des zweiten 10.)

Suchen wir auf die bekannte Weise aus diesen Differenzen die Rationen, so erhalten wir dieselben wie oben, denen wir der Vergleichung wegen die Werte in Dezimalen und die Werte der logarithmisch berechneten Temperatur beifügen.

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis
120	114	105	102	96	90	85	80	76
1	$\frac{19}{30}$	$\frac{9}{10}$	$\frac{17}{20}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{17}{34}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{19}{30}$
	0,95	0,9	0,85	0,8	0,75	0,70833	0,666...	0,6333...
	0,94387	0,89089	0,84095	0,79371	0,74915	0,70711	0,66742	0,62996
		a	ais		h	c		
		72	68		64	60		
		$\frac{3}{5}$	$\frac{17}{30}$		$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{3}$		
		0,6	0,5666...		0,5333...	0,5		
		0,59464	0,56123		0,52973			

Daraus ist ersichtlich, dass durch die letzteren Arten die Aristoxenische Tonleiter zu behandeln für die chromatische Tonart ein Resultat erzielt wird, welches der wirklich gleichschwebenden Temperatur sehr nahe kommt, aber dieselbe doch nicht darstellt, da zwischen den einzelnen Tonstufen die Exponenten nicht gleich sind, wie es die gleichschwebende Temperatur fordert.

Eine Tonleiter in diesem Sinne konnte Aristoxenes gar nicht aufstellen wollen, denn er wusste wohl, dass es unmöglich sei, den ganzen Ton in zwei gleiche Teile zu teilen, was auch durch die logarithmische Teilung nicht geschehen kann, da die auf diese Weise berechneten Rationen und Exponenten der temperirten Skala nicht rational, sondern irrational d. h. annäherungsweise gegeben sind.

Für die Praxis mögen sie gelten, aber dasselbe leisten die aus der aristoxenischen Skala gewonnenen auch.

Damit beantwortet sich selbst die Frage, ob und inwiefern Aristoxenes der Vater der gleichschwebenden Temperatur genannt werden kann.

### Versetzte Tonleitern.

Wir haben in der ersten Abteilung gesehen, dass die versetzten Tonleitern, aus den Differenzen berechnet, falsche Rationen geben und dass man sie daher vermittelt der Exponenten berechnen müsse.

Auf diese Weise erhalten wir:

1. für die Tonleiter d

$$d \quad 9^{1/100} \quad e \quad 12/13 \quad f \quad 25/28 \quad g \quad d \quad e \quad f \quad g \\ 1 \quad 9^{1/100} \quad 21/25 \quad 3/4$$

und daraus die Differenzen:

$$d \quad e \quad f \quad g = d \quad 9 \quad e \quad 7 \quad f \quad 9 \quad g. \\ 100 \quad 91 \quad 84 \quad 75$$

statt 9, 7, 12. Man erhält aber aus diesen ebenfalls die richtigen, wenn man deren Stellung in den Tetrachorden berücksichtigend, 9 und 7 mit 4, 12 aber mit 3 multipliziert, nämlich 36, 28, 36 gleich 9, 7, 9.

Stellen wir nun durch die Exponenten die vollständige Leiter auf und bezeichnen wir die Rationen wie bisher mit Dezimalbrüchen und ihren durch logarithmische Berechnung gefundenen Werten:

$$d \quad 9^{1/100} \quad e \quad 12/13 \quad f \quad 25/28 \quad g \quad 3/4 \quad a \quad 9^{1/100} \quad h \quad 12/13 \quad c \quad 25/28 \quad d \\ 1 \quad 9^{1/100} \quad 21/25 \quad 3/4 \quad 2/3 \quad 9^{1/100} \quad 12/13 \quad 14/25 \quad 1/3 \\ 0,91 \quad 0,9123 \quad 0,85 \quad 0,75 \quad 0,75170 \quad 0,666 \quad 0,66511 \quad 0,6066 \quad 0,60665 \quad 0,56 \quad 0,56506 \quad 0,5$$

2. für die Tonleiter in e

$$e \quad 12/13 \quad f \quad 25/28 \quad g \quad 9^{1/100} \quad a; \quad e \quad f \quad g \quad a \\ 1 \quad 12/13 \quad 75/91 \quad 3/4;$$

daraus die Differenzen

$$e \quad f \quad g \quad e \quad e \quad 28 \quad f \quad 36 \quad g \quad 27 \quad a \\ 364 \quad 338 \quad 300 \quad 273$$

Man erhält also die Differenzen 48, 26, 27 statt 7, 12, 9, aber aus diesen ergibt sich mit Berücksichtigung ihrer Tetrachorde die richtigen, wenn man 7 mit 4 und 12 und 9 mit 3 multipliziert, nämlich 28, 36, 27.

Stellen wir nun auch diese Tonleiter in ihrer Vollständigkeit mit Angabe der beiden Werte wie oben bei d auf:

e	$12/13$	f	$25/26$	g	$91/100$	a	$8/9$	h.	$12/13$	c	$25/26$	d	$91/100$	e
1	$12/13$	$75/91$	$3/4$	$2/3$	$8/13$	$50/91$	$1/2$							
	0,93114	0,82393	0,75	0,6651	0,666...	0,61935	0,54805							
	0,92307	0,82417	0,75170	0,666...	0,61538	0,54945	0,5							

## II.

## Berechnung der chromatischen Skalen.

## 1. Von der Form e 7 des 12 e 7 f.

Von dieser Form sagt Chrysanthos p. 107, dass die Töne e, f und g bleiben; nach der diatonischen Skala ist aber  $e = 12/13$  und  $= 3/4$  und da 7 als Differenz für den halben Ton gilt, so ist des  $= 12/13$ . Man erhält also folgende Rationen:

c	$12/13$	des	$169/192$	e	$12/13$	f	$8/9$	g	as	h	c
1	$12/13$	$13/16$	$13/16$	$3/4$	$2/3$	$8/13$	$13/24$	$1/2$			
	0,92307	0,8125	0,81404	0,75	0,66262	0,61545	0,54487	0,53938			
und aus	c	des	e	f	durch die bekannte						
	1	$12/13$	$13/16$	$3/4$	Rationen						
	208	192	169	156	die Differenzen 16, 23, 13.						

Zu demselben Resultate gelangt man durch folgende Betrachtung.

c-d ist ein großer ganzer Ton, c-des ein halber Ton zu  $12/13$ , das Apothema hinzu ist  $12/13 \cdot 25/26 = 325/336$ . Dieses trifft zwischen des-e und dazu noch der Exponent des kleinen ganzen Tones mit  $91/100$ , es ist also der Exponent von des-e  $91/100 \cdot 325/336 = 169/192$ ; daraus ergeben sich für das erste Tetrachord folgende Exponenten:

c	$12/13$	des	$169/192$	e	$12/13$	f	und daher die Rationen
c	des	e	f				
1	$12/13$	$13/16$	$3/4$	wie oben.			

## 2. Von der Form d 7 es 18 fis 3 g.

Es ist diese eine versetzte Tonleiter, deren 2 ersten Töne zum Teil im 1. Tetrachord liegen und mit 4, der dritte im zweiten Tetrachord liegend mit 3 zu multiplizieren ist. In der diatonischen versetzten Tonleiter aus d liegen die Differenzen so: d 9 e 7 f 12 g, die im ersten Tetrachord liegenden betragen die Summe 16, die im zweiten 12, zusammen 28 Teile.

Scheiden wir in der Form d 7 es 18 fis 3 g die Differenz 18 so, dass der eine Teil mit 7 die Summe 16 giebt, so erhalten wir



$\overbrace{d\ 7\ es\ 9} + \overbrace{9\ fis^{\Delta}\ 3}$ . Die Differenzen d 7 es 9 sind mit 4, die letzten, 9 fis<sup>Δ</sup> 3, mit 3 zu multiplizieren, so erhalten wir

$$d\ 28\ es\ 36 + 27\ fis^{\Delta}\ 9 = d\ 28\ es\ 63\ fis^{\Delta}\ 9\ g$$

als richtige Differenzen und zugleich Tonabstände. Aus diesen suchen wir auf gewöhnliche Weise die Rationen.

$$d\ 28\ es\ 63\ fis^{\Delta}\ 9\ g = 100 \cdot 4 = 400$$

d	es	fis	g	a
400	372	309	300	
1	$\frac{93}{100}$	$\frac{108}{124}$	$\frac{100}{103}$	$\frac{8}{9}$
	$\frac{93}{100}$	$\frac{309}{400}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$
	0,93	0,7725	0,75	0,666..
	0,93114	0,77504	0,75171	0,66511
	b	cis	d	
	$\frac{31}{50}$	$\frac{108}{124}$	$\frac{100}{103}$	$\frac{1}{2}$
	0,62	0,515	0,5	*
	0,61935	0,51553		

Von dieser Form stellt Chrysanthos noch 2 gemischte Skalen auf:

a) d 7 es 18 fis<sup>Δ</sup> 3 g 12 â 9 h 7 c 12 d.

Hier liegt der zweite Teil im diatonischen Geschlecht, dessen Exponenten bekannt sind, diese ergeben folgendes Resultat:

d	es	fis**	g	â	h	c	d
$\frac{93}{100}$	$\frac{108}{124}$	$\frac{100}{103}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{91}{100}$	$\frac{12}{13}$	$\frac{25}{28}$	$\frac{1}{2}$
1	$\frac{93}{100}$	$\frac{309}{400}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{91}{150}$	$\frac{14}{25}$	$\frac{1}{2}$
	0,93	0,7725	0,75	0,666..	0,6066	0,56	0,5
	0,93114	0,77504	0,75171	0,66511	0,60685	0,5606	

b) d 9 e 7 fis<sub>Δ</sub> 12 g 12 a 7 b 18 cis 3 d

Hier liegt das erste Tetrachord in dem diatonischen Geschlecht, und die Verhältnisse liefern so folgende Skala:

d	e	f	g	â	b	cis	d
$\frac{91}{100}$	$\frac{12}{13}$	$\frac{25}{28}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{93}{100}$	$\frac{108}{124}$	$\frac{100}{103}$	$\frac{1}{2}$
1	$\frac{91}{100}$	$\frac{21}{25}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{31}{50}$	$\frac{103}{200}$	$\frac{1}{2}$
	0,91	0,84	0,75	0,666..	0,62	0,515	0,5
	0,91234	0,84951	0,75175	0,66511	0,61935	0,51533	

\*) Die ziemlich genaue Uebereinstimmung des gefundenen Resultates mit der logarithmischen Berechnung zeigt die richtige Behandlungsweise dieser Skala.

\*\*) Die Behandlung durch die Differenzen giebt dasselbe Resultat.

## III.

## Berechnung der enharmonischen Skalen.

1. Von der Form  $d^{13} e^{13} a^3 f^{12} g^{12} a^3 b^b^{13} e^{12} d$ .

Betrachten wir zuerst das erste Tetrachord. Hier gehören die Differenzen 13 und 3 dem ersten Tetrachorde von  $c$  gerechnet an, sind also mit 4 und 12 dem zweiten Tetrachorde an und sind mit 3 zu multiplizieren; nämlich:

$d^{13} e^{13} a^3 f^{12} g$  gibt  $d^{52} e^{12} g^{36} = 13 + 3 + 9 = 25$ , die Saitenlänge 100, also

$$\begin{array}{ccccccc} d & e^{13} & f & g & = & d & e^{13} & f & g, \\ 100 & 87 & 84 & 75 & & 1 & 87/100 & 21/25 & 3/4 \end{array}$$

mit Exponenten

$$d^{87/100} e^{28/29} f^{25/25} g.$$

Nach diesen Exponenten erhalten wir für das obige zweite Tetrachord

$$\begin{array}{ccccc} (3 & & 13 & & 12) \\ \hat{a}^{28/29} & b^b & 87/100 & c & 25/28 \end{array}$$

Wir können also die Skala fortsetzen:

$$\begin{array}{ccccccccccccccc} d^{87/100} & e^{28/29} & f^{25/25} & g^{8/9} & \hat{a}^{28/29} & b^{87/100} & h^{14/25} & d^{1/2} \\ 1 & 87/100 & 21/25 & 3/4 & 2/3 & 56/87 & 14/25 & 1/2 \\ & 0,87 & 0,84 & 0,75 & 0,666... & 0,64368 & 0,56 & 5,0 \\ & 0,8759 & 0,84951 & 0,75171 & 0,66511 & 0,64511 & 0,56506 & \end{array}$$

2. Von der Formel  $d^3 e^{13} f^{12} g^{12} a^9 h^7 c^{12} d$ .

Da man für diese aus der obigen Form die Exponenten weiß, so ist die Skala leicht herzustellen.

$$\begin{array}{ccccccccccccccc} d^{28/29} & e^{87/100} & f^{25/28} & g^{8/9} & \hat{a}^{91/100} & h^{12/13} & c^{25/28} & d^{1/2} \\ 1 & 28/29 & 21/25 & 3/4 & 2/3 & 91/100 & 14/25 & 1/2 \\ & 0,91 & 0,84 & 0,75 & 0,666... & 0,64481 & 0,56 & 5,0 \\ & 0,9123 & 0,84951 & 0,75171 & 0,66511 & 0,64368 & 0,56006 & \end{array}$$

3. Von der Form  $d^9 e^7 f^{12} g^{12} a^3 b^b^{13} e^{12} d$ 

findet sich auf dieselbe Weise:

$$\begin{array}{ccccccccccccccc} d^{91/100} & e^{12/13} & f^{25/28} & g^{8/9} & \hat{a}^{28/29} & h^{87/100} & c^{25/28} & d^{1/2} \\ 1 & 91/100 & 21/25 & 3/4 & 2/3 & 56/87 & 14/25 & 1/2 \\ & 0,91 & 0,84 & 0,76 & 0,666... & 0,64481 & 0,56 & 0,5 \\ & 0,9123 & 0,84951 & 0,75171 & 0,66511 & 0,64368 & 0,50006 & \end{array}$$

## 4. Von der Form d 13 e 3 f 6 g 18 â 9 h 7 c 12 d.

Nimmt man für die Töne f 6 g 18 â einstweilen die Differenzen f 12 g 12 â an, aus denen jene entstanden sind, so sind alle Exponenten bekannt und somit die Rationen der ganzen Quint g - â, nämlich:

$$\begin{array}{ccccccc} d & \frac{87}{100} & e & \frac{28}{29} & f & \frac{25}{28} & g & \frac{8}{9} & \hat{a}; \\ \text{also } d & & e & & f & & g & & \hat{a}. \\ & 1 & \frac{87}{100} & \frac{21}{25} & \frac{3}{4} & \frac{2}{3} & & & \end{array}$$

Daraus findet man die Differenzen:

$$\begin{array}{ccccccccc} d & \frac{87}{100} & e & \frac{28}{29} & f & & g & & \hat{a} \\ 300 & & 261 & & 252 & & 225 & & 200 \\ & & 39 & & 9 & & 27 & & 25 \end{array}$$

Die beiden Differenzen d 39 e 9 f unterliegen keinem Zweifel; es sind also nur für die Töne f g a die entsprechenden zu suchen. Die Differenzen betragen  $27 + 25 = 52$ . Da beide im Verhältnis von  $6 : 18 = 1 : 3$  stehen sollen, so ist die Summe 52 in 4 Teile zu teilen; ein Teil beträgt 13 und 3 Teile 39. Diese stelle man statt 27 und 25 ein, so erhält man

$$d \ 39 \ e \ 9 \ f \ 13 \ g \ 39 \ \hat{a}.$$

Die Summe dieser Differenzen ist 100 d. i. für die Quint, die Saitenlänge 300, daraus

d	e	f	g	â	$\frac{91}{100}$	h	$\frac{12}{13}$	c	$\frac{25}{28}$	d
300	261	252	239	200						
1	$\frac{87}{100}$	$\frac{21}{25}$	$\frac{289}{300}$	$\frac{2}{3}$		$\frac{91}{150}$	$\frac{14}{25}$			$\frac{1}{2}$
	0,8759	0,84	0,7991	0,66511		0,60668	0,56	0,56506		0,5
	0,78	0,84951	0,7966	0,666..		0,6066				

## 5. Von der Form d 13 e 12 f 3 g 12 â 9 h 7 c 12 d.

Man zerlege 12 in  $3 + 9$ , so erhält man für die Quart a-g gleich d 13 e 3 + 9 f 3 g, wenn man 13 und 3 mit 4 und 9 mit 3 multipliziert, die richtigen Differenzen

$$d \ 52 \ e \ 12 + 27 \ f \ 9 \ g = d \ 52 \ e \ 39 \ f \ 9 \ g = 100$$

d	52	e	39	f	9	g	$\frac{3}{9}$	â	$\frac{91}{100}$	h	$\frac{12}{13}$	c	$\frac{25}{28}$	d
400		348		309		300								
1		$\frac{87}{100}$		$\frac{309}{400}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{2}{3}$		$\frac{91}{150}$		$\frac{14}{25}$		$\frac{1}{2}$
		0,87		0,7725		0,75		0,666..		0,6066		0,56		0,5
		0,87690		0,77505		0,75172		0,66516		0,60686		0,56506		

## S c h l u s s .

Indem ich die Resultate meiner Forschung hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, bemerke ich, dass sich die Berechnung der Rationen jeder Skala aus den Differenzen durch Teilung der Differenzensumme in gleiche geometrische Teile mittels der Logarithmen ziemlich nahe berechnen lässt. Auf diese Weise hat Herr Universitäts - Professor Dr. Schafhütl in München sämtliche orientalischen Tonleitern berechnet und das Resultat derselben auf Stäbe übertragen, die in eine Guitarre unter die Saiten einschiebbar sind.

Mein Bestreben aber ging dahin, die Gesetze aufzufinden, durch welche es möglich wird, durch arithmetische Berechnung die Differenzen in Exponenten von natürlichen Bruchrationen genau umzuwandeln. Die sehr nahe Uebereinstimmung meines Resultates mit der logarithmischen Berechnung giebt mir zwar eine Beruhigung, dass ich durch die angewendete Methode auf dem rechten Wege zum beabsichtigten Ziele gelangte; doch würde ich sehr dankbar sein, wenn Autoritäten dieses speziellen wissenschaftlichen Zweiges über etwaige Irrtümer oder Rechnungsverstöße aus Liebe zur Wissenschaft mitteilen wollten.

## M i t t e i l u n g e n .

\* Herr Dr. E. Bohn, Organist in Breslau, teilt der Redaction mit, dass das Lied „Ich stund an einem morgen“ 5stimmig, im Zeitvertreiber von 1609 (siehe Monatsb. XIV, Beilage „Das deutsche Lied“, 2. Bd. Seite 126 Nr. 29) von O. S. Harnisch komponirt ist und zwar befindet sich der Tonsatz in dessen 1604 erschienenem *Hortulus* unter Nr. 22 und trägt hier die Bezeichnung „correctum“. Die Fassung im Zeitvertreiber ist demnach eine ältere und weicht von der in 1604 bedeutend ab. — Ferner teilt derselbe Herr mit, dass sich *Johann Staden's* „Neue Teutsche Lieder“ mit 4 Stimmen von 1609 (siehe Monatsb. XV, 104 Nr. 3) auf der Stadtbibliothek in Hamburg in einem kompletten Exemplare, 4 Stb., vorfinden.

\* Katalog von Theodor Ackermann in München. Nr. 120. Enthält Bücher über Musik, wie Geschichtswerke, Theoretisches, Lexica u. a. aus älterer und neuester Zeit.

\* „Frewet euch alle Christenheit“ und „Gott sey gelobet und gebenedeyet“ bringt das Gregorius-Blatt von Böckeler (Nr. 6) in alten bisher unbekannten Lesarten aus einem Ms., was angeblich aus dem 15. Jahrhundert stammen soll.

\* Ein aufgeschnittenes offenes Exemplar von Praetorius' *Syntagma*, 2. Bd., Neudruck, ist von der Redaction bei Einsendung von 3,20 Mk. franco zu erhalten.

\* In die Gesellschaft für Musikforschung sind die Herren Raimund Ritter von Leszkowicz Baczynski in Tarnow und R. Damköhler, Antiquar und Verlagsbuchhändler in Berlin, eingetreten.

\* Hierbei zwei Beilagen: 1) Fortsetzung der Cantaten, Bogen 5. 2) Bücherverzeichnis Nr. 13.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.

Diat.

a, nach der Octave

Aufwärts

Abwärts

neanes ζω λ<sup>z'</sup> mi h mi neanes =

annanes κε q̇<sup>x</sup> re a re aneanes

agia ρι ρ̇<sup>Δ'</sup> ut g sol neagic

nana γα ρ̇<sup>Γ'</sup> fa f fa dānes =

neanes βov λ<sup>β'</sup> mi e mi neheanes

annanes πα q̇<sup>π'</sup> re d re aneanes n-as

agia vη ρ̇<sup>ν'</sup> fa ċ<sup>11</sup> ut neanie go so

neanes ζω λ<sup>z'</sup> mi h mi neheanes og lie

annanes κε q̇<sup>x</sup> re a re aneanes so for

agian ρι ρ̇<sup>Δ'</sup> ut g sol neagic ilo ch in

nana γα ρ̇<sup>Γ'</sup> fa f fa dānes the en,

neanes βov λ<sup>β'</sup> mi e mi neheanes les ein

annanes πα q̇<sup>π'</sup> re d re aneanes Art yer

agian vη ρ̇<sup>ν'</sup> ut ċ<sup>12</sup> fa neagic Xf. 83.)

# Beilage 2.

musische

Leiter

b, nach dem Frochus

Aufwärts

Abwärts

agia di <sup>4</sup>ß sol ge sol agia

nana ya <sup>7</sup>ii <sup>12</sup>fa f fa aanes

neanes <sup>2</sup>ßovλ <sup>7</sup>mi e mi neheanes

annanes <sup>2</sup>xe <sup>9</sup>q <sup>12</sup>re d re aneanes

agia vη <sup>4</sup>ß <sup>12</sup>ut c g sol neagie

nana ya <sup>7</sup>ii <sup>12</sup>fa f fa aanes

neanes <sup>6</sup>ßovλ <sup>7</sup>mi e mi neheanes

annanes <sup>2</sup>xe <sup>9</sup>q <sup>12</sup>re d re aneanes

agia <sup>4</sup>Si <sup>12</sup>ß <sup>12</sup>ut c g sol neagie

nana ya <sup>7</sup>ii <sup>12</sup>fa f fa aanes

neanes <sup>6</sup>ßovλ <sup>7</sup>mi e mi neheanes

annanes <sup>π</sup>πα <sup>9</sup>q <sup>12</sup>re d re aneanes

agia <sup>4</sup>Si <sup>12</sup>ß <sup>12</sup>ut c g sol neagie

nana ya <sup>7</sup>ii <sup>12</sup>fa f fa aanes

2 7

# MONATSHEFTE für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.  
1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der Breitkopf und  
Härtel'schen Musikalienhandlung in Leipsig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

## Johann Stobaeus ein Mitglied des Königsberger Dichterkreises.

Von Dr. L. H. Fischer.

In Nr. 6 der Monatshefte 1883 habe ich auf Grund der Leichenintimation für Stobaeus einige bisher unbekannte Notizen über das Leben dieses Mannes geben können; im folgenden mögen einige Bemerkungen über sein Verhältnis zum Königsberger Dichterkreise ihren Platz finden.

Es ist bekannt, dass schon gegen Ende des 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts in Königsberg eine Reihe von Männern die lateinische und deutsche Dichtung pflegte und manche von ihnen dem Altmeister Eccard Texte für seine Kompositionen lieferten, so der vortreffliche Theologus und Poet Peter Artomedes, Professor Reimann, der Schulrektor Petrus Hagius, der Prediger Valentin Thilo der ältere u. a. m. Die Sitte der Gelegenheitsgedichte hielt auch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Dichter und Musiker in enger Verbindung. So war in der Gesellschaft der Männer, welche wir mit dem Namen Königsberger Dichterkreis zu bezeichnen pflegen, nicht bloß Heinrich Albert hervorragendes Mitglied, auch Johannes Stobaeus stand demselben nahe, oder war wahrscheinlich auch ein Glied dieses Kreises. Urkundliche Nachrichten irgend welcher Art haben sich über diese Vereinigung nicht erhalten.\*) Doch teilt Bayer

\*) Vgl. meine Ausgabe der Gedichte des Königsberger Dichterkreises S. XXX f. (Neudrucke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Nr. 44—47. Halle, Niemeyer 1883.)

in der Biographie Dachs (Erleutertes Preußen I S. 159 ff.) mit, dass die Mitglieder jenes Dichterkreises bei ihren Zusammenkünften musiciert und gesungen hätten, und Pisanski nennt in seiner preussischen Litterär-geschichte (II Seite 258) ausdrücklich Stobaeus als Mitglied dieses Kreises. Indirekt wird diese Nachricht dadurch bestätigt, dass die meisten der Männer, welche dieser Gesellschaft angehörten, Gelegenheitsgedichte verfasst haben, zu denen Stobaeus die Musik setzte, und viele derselben die einzelnen, besonders gedruckten Stimmen der Kompositionen des Stobaeus mit kürzeren oder längeren lateinischen oder deutschen Gedichten verzierten. Ferner zeigt sich des Stobaeus Zugehörigkeit zu diesem Kreise darin, dass zahlreiche seiner Gelegenheits-Kompositionen an Mitglieder dieses Bundes gerichtet sind. Das Verzeichnis der Kompositionen von Stobaeus in: „Jos. Müller, Die musikalischen Schätze der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg. Bonn 1870“ bietet zahlreiche Belege für diese Behauptung.

Man hat diesen Dichterkreis wohl auch als einen der Unsterblichkeit beflissenen bezeichnet, weil die Glieder desselben sich noch bei ihren Lebzeiten Grabgedichte verfassten oder bei Freunden bestellten und die Gedichte dann in Musik setzen ließen. Nun sagt Dach in dem Gedichte auf Stobaeus Tod (Österley, Simon Dach S. 759 ff.):

„Hett ich armer doch gewachet,  
Wie ich mir dann vorgesetzt,  
Dass er mir zu guten letzt  
Mein Begräbnis-liedt gemacht.  
Nein, der Tod harrt hierauff nicht,  
Eilt mit ihm aus diesem Liecht.“

Auch diese Worte bestätigen Pisankis Nachricht von der Zugehörigkeit des Stobaeus zum Königsberger Dichterkreise.

Wie von Dach in dem ebenerwähnten Gedicht wurde auch von Albert und Christoph Kaldenbach\*) der Tod des Stobaeus in Liedern beklagt. Kaldenbachs Gedicht unterstützt ebenfalls die Annahme, dass Stobaeus Mitglied der Königsberger Dichtergenossenschaft gewesen ist. Es steht in: „K.'s Deutscher Eclogen oder Hirten-Getichte. Ein Theil. Königsberg, Getruckt durch Johann Reusnern, Im 1648. Jahr“ und führt die Ueberschrift: „Delphis. Vber dem seligen Ableiben Des Hochberühmten Musici Hn. Joann Stoboai, Churfürstl. Brand. Preufs. Capellmeistern“. Der Schäfer Amilcon ist durch den Tod

---

\*) Vgl. Monatshefte f. Musik-Geschichte 1883 Nr. 8.



des Delphis in schweres Leid versetzt. Er findet zuerst nicht Worte für seinen Schmerz, nur Seufzer und Thränen.

„Ach! sprach er endlich mit Betrübniß wieder,  
Du zeuchst von vns nur, Delphis, ach! davon.  
Dir stehnet nach der greise Corydon,  
Vnd Tityrus, der Printz gelehrter Lieder.“

Die ganze Natur, belebte wie unbelebte, nimmt an der Trauer teil — mit vollem Recht:

„Delphis trieb die edlen Weisen,  
Die Rolandos auffgebracht,  
Vnd nach ihm bekandt gemacht  
Eocardus diesen Kreisen.  
O wie große Ruhm vnd Zier  
Stirbt nun wieder Preußen Dir!“

— — — — —  
„Wer trawt ihm aber fort, diss Spielwerck zu bestehen,  
Das Delphis vor bestund, vnd aus so werther Hand  
Ihm Eocardus selbst mit Willen zuerkandt?  
O wem so edlen Pfad Apollo gibt zu gehen!  
Auff, Damon! auf mein werther Floridor!  
Beseelet wieder den verwaisten Chor.  
Ob gleiches Lob forthin steht keinem zu erringen:  
Ist lieb — vnd löblich doch nach Delphis art zu singen.“

Die laute Klage des Amilcon lockt aus einer nahen Höhle die Hirten Lycabas und Helenor, welche den betrübten Genossen durch einen Wechselgesang zu trösten versuchen. Sie singen von ihren Geliebten, ihren Heerden, von der sie umgebenden Natur.

„So sang der Hirten Paar die süßen Weisen,  
Die auch Berrintho mit der Zeit beliebt.“

Berrintho, Lycabas, Damon sind uns als die Dichternamen Roberthins, Kaldenbachs, Alberts bekannt\*), mithin liegt die Vermutung nahe, dass auch die übrigen Hirtennamen Mitglieder jenes Freundeskreises bezeichnen und der Gesellschaftsname für Stobaeus Delphis war.

---

\*) Vgl. Fischer, Gedichte des Königsb. Dichterkr. S. XXXIV.

## Zur Geschichte der Volksliedermelodien.

(W. Blümker.)

Zu den in Nr. 3 dieser Blätter angeführten vlämischen Gesangbüchern mit Volksliedermelodien gehört auch das folgende, welches ich vor Kurzem zu Gesichte bekam:

Den Boeck der Gheestelicke Sanghen, Bedoelt in twee deelen, Den Bliiden Requiem ende Ghelvckighe Vyt-vaert van een Salighe Seele etc. Door eenen Religieus van d'Oorden van Suite Francois ghenaeamt Minder-broederen Capucynen. T'Hantwerpen by Hendrick Aertssens, inde Cammerstrate, inde witte Lelie. Anno 1631. Met Gratie ende Privilegie.

Das Buch, 382 Seiten in 8° (in gothischen Buchstaben gedruckt), enthält 142 neu gedichtete geistliche Lieder vom Pater Lucas von Mecheln. Die Melodien zu diesen Liedern rühren meist von weltlichen Volksliedern her, einige sind auch geistlichen Liedern entnommen. Bei 106 Texten wird in der Ueberschrift angegeben, welchem geistlichen oder weltlichen Liede die Melodie entnommen sei; 36 Lieder tragen keine Ueberschrift. Da überall die Melodien beige gedruckt sind, so habe ich die Ueberschriften zusammengestellt und alphabetisch geordnet. Die mit \* bezeichneten sind geistliche Lieder.

1. Acht Salicheden hebt ghy Heer'. Seite 138. \*
2. Adonai ghenadich Heere. 159. \*
3. Alamande S. Nicolaes. 193.
4. Al hebben de Princen haren wensch. 31.
5. Allez et vous cachez sous l'onde. 233.
6. Almachtich Godt v loven wy 83. \*
7. Als wy verr' van den Palestijn. 1.
8. Amants qu'un vain espoir d'illicites plaisirs. 262.
9. Amour puis que le feu de la flame diuino. 239.
10. Arridendo sonando balando. 322.
11. Aurelle. 151.
12. Bedruckte hertekens. 291.
13. Bemuert prieel daer Godt in was ontfanghen. 29. \*
14. Berine vous serez malade. 58.
15. Brande lorin. 62.
16. Christe waerachtig Pellicaen. 77. \*
17. Christi vader wilt verblijden. 191. \*
18. Comt Goden uyt den throon. 70. \*
19. Comt maeghden kinders. 46.

20. Courante seruante. 336.
21. Cupido triumpfant aenhoort mijn lamenteren. 50.
22. Cupido wilt v spoeyen. 213.
23. Den lustelijken mey is nu in den tijt. 11.
24. Den Enghel van boven. 207. \*
25. Den Mey als al de voghels singhen. 38.
26. Den mey den mey koel is den mey. 230.
27. Dieu gard mon petit coeur. 176. \*
28. D'ou vient que ces beaux yeux. 300.
29. Edel artisten koen. 180.
30. Een dochterken ghepresen. 165.
31. En fin celle que i'aime tant. 48.
32. Face le ciel ce qu'il voudrat. 167. \*
33. Faison curier les ieus. 25.
34. Fortun Eylaes porqoy. 218.
35. Gaen ick voorby haer deur. 105.
36. Ghelijck een maghet die daer gaet. 133.
37. Ghesegent zijn mijns Liefs bruyen oogen. 125.
38. Ghy die in droefheydt zijt. 219.
39. Ghy hertekens goet van wille. 224.
40. Haer Vader was een machtich Heer. 89.
41. Ha mon Dieu qu'el est ce torment. 188. \*
42. Hot viel een hemels dauwe. 99. \*
43. Het vier brandt seer. 85.
44. Het was een fraey rijcks Borghers kindt. 87.
45. Hoe salich zijn die landen. 143.
46. Hoe wel soo moet hem lusten. 27.
47. Hoort ghy jonghe Ghesollekens al. 265.
48. Hoort toe ghy jonghe sinnen die beminnen een  
Venus dier. 260.
49. Ick ben een armen Pelgrim. 197.
50. Ick ben v Godt v Heer. 33. \*
51. Ick ghinck een mael spaceren. 256.
- 51a. Ick peys' op een persooone. 270.
52. „ „ „ „ persoon nacht ende dach. 149.
53. Ick sat en fantaseerde. 227.
54. Ick stondt op hooghe berghen. 178.
55. Je ne veus plus o vanité infame. 74.
56. Jerusalem ghy schoone stadt. 128. \*
57. Je t'aymerois bien mon berger. 67.

58. Jeught ende deught mijn hert verheught. 153.
59. In Babilonien met onverstande. 121.
60. In dolci jubilo. 72. \*
61. In wat wilder ghesticht. 141.
62. Isser niemandt uyt Indien comen. 204.
63. Je suis malade d'amour. 216.
64. La durette. 60.
65. Lancks de kanten vander sinnen. 162.
66. La Princesse. 41.
67. L'autre jour en vn verger. 9.
68. La valette. 130.
69. La volte. 20.
70. L'aymois Tharsis mon seruiteur. 14.
71. Les airs, Boyers, primeirs nays de la Muse. 245.
72. Lest als ick ley' in fantasy. 110.
73. Maria schoon. 112. \*
74. Maria schoone Bruyt schoon Coninghinn'. 103. \*
75. Media die wonder vracht. 253.
76. Menschen ghirich van aerde. 173.
77. Met gheestelycke vreught melodieus. 80. \*
78. Mon coeur mon coeur mocht ick eens by v  
wesen. 65.
79. Mondeken root. 43.
80. Ne vous offenses pas de veoir mes libertez. 195.
81. Non ie n'ay plus ma liberté. 252.
82. Noch weet ick een Bloemmeken fier. 250.
83. Och wilt aenmercken ghy wilde Herten. 294.
84. O Godt ick moet v klaghen. 276. \*
85. O Jesu goet. 222. \*
86. Onlancks als in des meys saisoen. 146.
87. O salich eeuwich Godt. 4. \*
88. O siel bedrukt slap als een riet, oft Comble  
de gloire. 96.
89. Pange lingua. 202. \*
90. Patientia is soo goede kruyt. 115.
91. Pour lesperance que iay des triumphes des  
ciels. 186. \*
92. Quand pour Jesus mon coeur tout plein de  
flammes. 170. \*
93. Quelle merueilleuse aduventure. 210.

94. Schoon Goddin mocht my ghebeuren. 92.
95. Sy c'est vn crime que l'aymer. 247.
96. Un jour l'amoreuse Marie. 182.
97. Vwe liefd is niet soo pure. 6.
98. Vyt den afgrondt van mijn ghedachten. 156.
99. Van de Samaritane. 17.
100. Van d'Enghelsche fonelle. 108.
101. Verheught v met jolijt. 267.
102. Waert dat vloeyden uyt mijn ghesicht. 36.
103. Waer toe doch maeckt v mondeken reyn. 136.
104. Wilder dan wilt. 91.
105. Wonderbaer was den boom. 53

Das von mir benutzte Exemplar befindet sich im Besitze des Herrn Kanonikus van Damme in Gent.

### Heinrich Albert's

Arien und Kürbshütte (1638—1650) liegen in den Gedichten und einer kleinen Auswahl von 15 Tonsätzen zu 1 bis 4 Stimmen im Neudruck vor, in Professor Dr. W. Braune's Neudrucke deutscher Litteraturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Heft 44—48, (Preis 3 Mark) in kl. 8°, betitelt: „Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musikalischer Kürbshütte (1638—1650) herausgegeben von L. H. Fischer. Halle, Max Niemeyer 1883/84“. Aus der vortrefflich geschriebenen Einleitung teilen wir auszugsweise die mit großer Sorgfalt quellenmäßig dargestellte Biographie Alberts mit. Sein Name findet sich einmal Heinrich Albert, dann wieder Henricus Alberti (d. h. Henricus filius Alberti) vor; letztere Form auch auf einem Stammbuchblatte von der Hand Alberts im Besitze des Herrn Diaconus Alberti zu Schleiz. Ueber die Lebensverhältnisse Alberts giebt eine bisher unbenützte Quelle genaue Auskunft, und zwar in dem von Rektor und Senat der Königsberger Universität veranlassten Drucke der „*intimatio funebris*“ auf den Tod Alberts. Dieselbe befindet sich in einem Sammelbände der Königl. und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i./Pr. (*Intimationum funebrium* vol. II) und besteht aus 4 Bll. in kl. 4°, betitelt: „*Honor exequialis viro spectatissimo doctissimoque Dn. Heinricho Alberti Organico ecclesiae cathedralis et musurgo ingeniosissimo, exhibitus a Rectore et Senatu Academiae Regiomontanae.* (Siegel der Königsberger Universität.) Regiomonti Praelo Reusneriano Anno 1651.“ Hiernach wurde er in der fünften Morgenstunde des 28. Juni im Jahre 1604 zu Lobenstein im Voigtlande geboren. Zu dem Datum ist in der *intimatio funebris* hinzugefügt „*et. v.*“, d. h. *stilo veteri*; es ist mithin der 28. Juni dem 8. Juli unserer Zeitrechnung entsprechend. Sein Vater nennt sich in der Taufurkunde Johan Albricht, Amtschösser (d. i. Amtsverwalter, Quaesitor) in Lobenstein und wurde am 2. Januar 1619 als Amtschösser nach Schleiz versetzt, wo er im Jahre 1625 starb. Heinrich besuchte von seinem 15. Jahre an das Gymnasium zu Gera, was er 1622 verließ. Von hier begab er sich nach Dresden zu seinem Oheim Heinrich Schütz, dem sächsischen Kapellmeister, um in der Musik Unterricht zu nehmen. Doch schon im folgenden Jahre wird er von seinen Eltern von dort abberufen und bezieht nun die Universität Leipzig, wo er sich drei Jahre dem Studium der Rechtswissenschaft und der schönen Literatur widmet. Im Juli 1626 kam er nach Königsberg und nach einjährigem Aufenthalte daselbst schloss er sich, um seinem Reisetriebe zu genügen, einer holländischen Gesandtschaft, welche nach Warschau ging, an. Es war dies jene Gesandtschaft, welche auf Antrieb Danzigs den Frieden zwischen Schweden und Polen vermitteln sollte. Unterwegs wird er aber von einer Soldatenabteilung (ob von einer schwedischen

oder polnischen, ist unermittelt) gefangen genommen und hat in der Kriegsgefangenschaft mancherlei Leiden zu erdulden. Endlich wird er auf Verwendung hoher Gönner freigelassen und kehrt am 7. Juni 1628 nach Königsberg zurück. Er setzt nun die unterbrochenen Studien fort, beschäftigt sich aber außerdem — wohl in Folge seiner Erfahrungen in der Gefangenschaft — mit der Fortifikationskunde und Ingenieurwissenschaft. Am 10. Dezember 1630 wird ihm vom Rat des Stadtgebietes Kneiphof in Königsberg die Organistenstelle bei der Domkirche übertragen, und nach zurückgelegter Probezeit erfolgt am 1. April 1631 seine definitive Anstellung. Um sich in der Musik zu vervollkommenen, nimmt er Unterricht bei Stobaeus. Am 9. Februar 1639 verheiratete er sich mit der Tochter des Wägers im Kneiphof Christoph Starck. Der Ehe entsprossen drei Söhne und drei Töchter, die jüngste wurde erst nach des Vaters Tode geboren. Die Organistenstelle bekleidete er bis zu seinem Tode. Am 17. September 1651 befiel ihn ein heftiges Fieber, welches ihm alle Kräfte nahm, so dass er am 6. Oktober gegen 1 Uhr Morgens starb. Begraben wurde er am 10. Oktober. Nach diesen authentischen Angaben sind alle abweichenden Angaben über das Todesjahr, sowie auch über seine sonstigen Verhältnisse als abgethan anzusehen.

Im Verlaufe des Werkes werden die Titel und Vorworte der acht Teile Arien und Kürbshütte getreu mitgeteilt.

## Mitteilungen.

\* Herzog Ernst's des Frommen Special- und sonderbahrer Bericht, Wie nechst Göttlicher verleyhung, die Knaben und Mägdlein auff den Dorffschaften, und in den Städten die vnter dem vntersten Hauffen der Schul-Jugend begriffene Kinder im Fürstenthumb Gotha, Kurtz- und nützlich vnterrichtet werden können und sollen. Auff gnädigen Fürstl. Befehl aufgesetzt. Vnd gedruckt Zu Gotha bey Peter Schmieden, Im Jahr 1642. Neudruck in 8°, 186 Seiten in „Sammlung selten gewordener pädagogischer Schriften früherer Zeiten. Herausgegeben von August Israel, Seminardirektor zu Zschopau und Dr. phil. Johannes Müller, Seminar-Oberlehrer in Plauen“. Zschopau, Verlag von F. U. Raschke 1883. — Das mit gothischen Lettern sehr hübsch wiederabgedruckte Werk ist auch für die Geschichte der Musik von Wichtigkeit, da es auf Seite 31, im 9. Kapitel „Von dem Singen“ handelt und neben einer kurzen Musiklehre, sowohl Singübungen als geistliche Lieder bringt. Von Seite 75 ab folgen kritisch-historische und erläuternde Bemerkungen von Dr. Joh. Müller.

\* *Historya Muzyki* von Raimund Leszkowicz Baczynski. Krakow bei J. Delonga i Spolki w Tarnowie. 1884. In 8°. Das Titelblatt fehlt noch; bis jetzt 3 Lieferungen erschienen. Die Geschichte ist in polnischer Sprache geschrieben und mag gewiss einem Bedürfnis abhelfen, da meines Wissens die polnischen Schriftsteller sich in der Musikwissenschaft stets der französischen Sprache bedient haben. Der Verfasser, ein Edelmann in Tarnow, hat sein Leben ausschliesslich dem Studium der Musikgeschichte gewidmet und es lässt sich erwarten, dass sein Werk manches Neue enthalten wird.

\* Durch den „Le Guide musical“ Nr. 26/27 erfahren wir, dass Herr Georg Becker eine Brochüre herausgegeben hat, betitelt: „De l'instrumentation du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle“, welche kleinere Artikel enthält, die einst im *Echo musical* zu Brüssel gestanden haben.

\* Kataloge von Fidelis Butsch Sohn (Arnold Kuczynski) in Augsburg. Nr. 41 und 43 enthalten auch einige Werke über Musik.

\* Katalog Nr. 8 von v. Zahn & Jaensch in Dresden. Seite 27 befindet sich ein kleines Verzeichnis neuerer Bücher über Musik.

\* Hierbei drei Beilagen: 1) Fortsetzung der Cantaten, Bogen 6. 2) Katalog Joachimsthal, Bogen 7. In Nr. 6 der Monatsh. ist fälschlich Bogen 6 und 7 angezeigt. 3) Beilage 1, 2 zum Artikel in Nr. 6 und 7 von Schlecht.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).  
 Druck von Eduard Mosche Nachf. (Gustav Binder) in Groß-Glogau.

# MONATSSCHRIFT

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.

1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der Breitkopf und  
Härtel'schen Buchhandlung in Leipzig.  
Bestellungen  
nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 9.

### Johann de Muris

hat in Dr. Rob. Hirschfeld einen vortrefflichen Biographen und Erklärer seiner Schriften gefunden. Die kleine soeben erschienene Schrift trägt den Titel; Johann de Muris. Seine Werke und seine Bedeutung als Verfechter des Classischen in der Tonkunst. Eine Studie von Dr. Robert Hirschfeld. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1884. (In 8°, 67 Seiten.) Mit den nötigen philologischen Kenntnissen ausgestattet, entwirft der Herr Verfasser, auf die Schriften de Muris' fussend, ein lebensvolles Bild des alten Theoretikers aus dem 14. Jahrhundert und gelangt dabei zu Resultaten, die denen fast entgegenstehen, welche bisher über ihn bekannt waren. Selbst die wenigen biographischen Daten sucht der Verfasser nachzuweisen, dass auch diese irrtümlich sind. So wird de Muris als Professor an der Sorbonne zu Paris genannt und sein Todesjahr in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts angesetzt. Beide Angaben lassen sich mit den vorhandenen Thatsachen und Nachrichten nicht in Einklang bringen. Ein Johannes (Julianus) de Muris wurde nach De Boulay (Historia Universitatis Parisiensis) im Jahre 1350 zum Rector der Sorbonne erwählt. Dieser Johannes (Julianus) war ein berühmter Mathematiker und Astronom, doch dass er mit dem berühmten Musiktheoretiker identisch sei, lässt sich in keiner Weise annehmen, da De Boulay, der sich auf Trithemius' „Cata-

logus illustrium academicorum“ stützt, denselben wohl als Mathematiker und Astronom erwähnt, aber nicht als weltberühmten Musiker. Es ist demnach sehr fraglich, ob de Muris, der Theoretiker, überhaupt an der Sorbonne in Paris angestellt war. Dies wird durch eine Aeusserung de Muris' in seinem „Speculum musicae“ noch fraglicher, wo er sagt: „er erinnere sich in Paris ein Triplum“ u. s. w. gehört zu haben. Hätte sich de Muris in Paris befunden, wie er dies schrieb, so hätte er sich jedenfalls anders ausgedrückt. Er muss also zur Zeit der Abfassung des Speculum wo anders gelebt haben. Die in Coussemaker's Scriptores angeführten Documente für dessen Aufenthalt in Paris (2. Band), sind in keiner Weise stichhaltig (siehe Hirschfeld p. 29). In betreff der Lebenszeit weist das Speculum musicae so vielfach auf ein hohes Alter des Verfassers hin, dass es jedenfalls sein letztes Werk gewesen ist. Ferner findet sich dort ein deutlicher Hinweis auf des Philipp de Vitry's „Ars nova“, so dass man dessen Abfassung ins Jahr 1321 verlegen möchte (vide Hirschfeld p. 28). Das Geburtsjahr de Muris müsste man demnach weit ins 13. Jahrhundert zurücksetzen und dies wird noch dadurch bestätigt, dass er sich ganz und voll auf die Lehren des Franco stützt. Hiermit gelangen wir zu seinen Werken selbst, von denen die meisten ihm fälschlicher Weise zugeschrieben werden. Sicher ist von ihm nur der eine Tractat „Speculum musicae“. Alle übrigen sind durch Herrn Dr. Hirschfeld's Nachweise als untergeschobene Werke zu betrachten. So citirt de Muris in seinem Speculum z. B. einzelne Stellen aus den „Quaestiones“, der „Musica speculativa“ und „practica“, Werke, die ihm unter andern bisher zugeschrieben wurden, wörtlich und weist dabei ausdrücklich auf den fremden Autor hin. Nur eine ungenaue Kenntniss der betreffenden Tractate konnte die bisherige Forschung auf so falschen Wegen erhalten. In anderen ihm zugeschriebenen Tractaten wird wieder de Muris selbst als Autorität namentlich angeführt, so dass doch dadurch vollständig ausgeschlossen bleibt ihn als Verfasser zu betrachten, wenn auch unverständige alte Kopisten ihn am Ende des Tractats als Verfasser nennen.

Ebenso irrtümlich ist de Muris bisher in seiner Thätigkeit als Schriftsteller beurteilt worden. Nicht ein Verfechter des Fortschrittes, sondern ein eifriger Lehrer des Alten war er, der alle



Beredsamkeit und Gelehrsamkeit aufbot, um den Neuerern zu beweisen, dass sie irren oder ihre Neuerungen keine Neuerungen sind. Wir werden hier in eine Zeit zurückgeführt, die eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der unsrigen hat. De Muris vertritt die ruhige verständige Beweisführung. Er nennt seine Widersacher nie beim Namen, sondern hält sich nur an die Sache, während er und seine Freunde in der feindseligsten und leidenschaftlichsten Weise angegriffen werden. So klagt er z. B. in seinem *Speculum* (Hirschfeld p. 41), dass diejenigen, welche die neue Lehre aufgebracht haben, heftig gegen die losfahren, welche sie ignoriren und „Rudes“, Idioten und Thoren nennen. Oder ein anderes Mal berichtet er: „Einige Moderne nennen jene Sänger, welche die *Ars nova* ignoriren, oder nicht nach der modernen, sondern alten Weise singen, roh, verrückt, töricht und unwissend, und folglich nennen sie auch die alte Kunst roh und gleichsam vernunftwidrig, die neue aber fein (*subtilis*) und vernünftig.“ Es würde uns zu weit führen aus der interessanten Schrift weiter zu citiren und das Wenige wird genügen, um bewiesen zu haben, dass wir hier eine ganz eminente Leistung vor uns haben, die ein ganz neues ungeahntes Licht auf diese Zeit wirft. Der Verfasser würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn er die Schrift des *Philipp de Vitry* einer gleichen Würdigung unterzöge und ein Bild des damaligen Fortschrittes und Kampfes entwerfe. Bei den sorgsamsten Studien, die er dem de Muris gewidmet hat, ist diese Arbeit eigentlich eine notwendige Fortsetzung, die seinen Bestrebungen erst die Krone aufsetzt.

*Fitner.*

---

## Totenliste des Jahres 1883 die Musik betreffend.

---

Die Abkürzungen der citirten Zeitungen sind folgende :

Rock = Neue Berliner Musikzeitung.

Centralbl. = Musikalisches Centralblatt von Rob. Seitz in Leipzig.

Guide = Le Guide musical, Bruxelles chez Schott.

Menestrel = Le Ménestrel, Journal du monde mus. Paris, Heugel.

Ricordi = Gazzetta music. di Milano.

Signale = S. für die musik. Welt. Leipzig bei Senff.

Wochenblatt = Musikalisches Wochenblatt von Fritzschn in Leipzig.

- Aes*, Sarolto, Gesanglehrerin, Frau des Baritonisten Devoyoel, starb im Dez. in Paris.
- Albergoni*, siehe Baillou.
- Albites*, Marietta Gazzaniga, Sängerin, starb im Dez. in Mailand.
- Allchin*, William Thomas Howell, Organist am Kollegium St. John, starb 8. Januar zu London.
- Arbuckle*, Matthew, Hornist und Militärmusikdirektor, st. 23. Mai in New-York, 55 Jahr alt.
- Bärmann*, Militärmusikdirigent, starb 10. März in Bois-le-Duc (Herzogenbusch).
- Baillou-Albergoni*, Regina de, einst Sängerin, starb im Januar zu Mailand, 44 Jahr alt.
- Balegno*, Francesco, Musiklehrer, st. im Jan. zu Turin, 75 J. alt.
- Barba*, A., Organist, Komponist, starb im März in Barcelona (Guide Nr. 16.)
- Batifort*, Octave, Tanzkomponist, starb 28. Okt. zu Paris.
- Baucardé*, Carlo, Tenorist, st. 22. Jan. zu Florenz (Guide Nr. 5).
- Berge*, William, Organist, starb 6. April in New-York; geb. um 1824 in Witzenhausen (Hessen-Kassel).
- Berleur*, Jules, Komponist, st. im Aug. in Huy (Guide 34/35).
- Bernard*, Daniel, Kritiker, starb 20. Juni in Paris, 41 Jahr alt. (Ménestrel 239).
- Berndt*, F. W., Militärmusikdirektor, starb 24. Februar in Leipzig, 61 Jahr alt.
- Berndt*, Karl, Organist, st. im Juni in Mitau, 52 Jahr alt.
- Bernhard*, Prof., Julius Emil, Komponist und Musiklehrer, starb 24. Juni in Dresden (Bock, 214).
- Bernicat*, Firmin, Komponist, st. 4. März in Asnières bei Paris.
- Böhme*, Ferdinand, einst Kapellmeister in Dordrecht, st. 30. Mai in Gandersheim a./H., 68 Jahr alt. (Wochenbl. 308).
- Boieldieu*, Adrien Louis Victor, Komponist, st. im Juni in Paris. Sohn des bekannten Opernkomponisten. (Guide Nr. 30/31, Menestrel 262).
- Bonnet*, Felix Jenny Robert, Komponistin, geb. 9. März 1861 in Brüssel, starb 21. Juli in Rochefort.
- Boom*, Hermann M. van, Flötist, st. 6. Jan. in Utrecht (Guide Nr. 5).
- Botman*, Frä. Hermance, Sängerin, st. 31. Mai in Brüssel, 20 J. alt.
- Brachthuijzer*, Joh. David, Organist, st. 30. September in Amsterdam (geb. 5. Mai 1804 ebd.)
- Breunung*, Ferdinand, Organist, Musikdirektor etc., st. 22. Sept. in Aachen (geb. 1830 in Brockerode, Hessen) Guide 41, Signale 855.

- Branca-Cambiassi*, Cirilla, st. 12. Jan. in Mailand. (Ricordi 20).
- Brava*, Max, Direktor des Conservatoriums in Linz, st. ebd. den 4. Februar (geb. 5. Februar 1845 in Prag). Sängersalle von Pfeil in Leipzig pag. 61.
- Cafiero*, Germano, Musiklehrer, starb im Sept. in Neapel, 43 J. alt.
- Canal*, Pietro, Musikschriftsteller, starb im Oktober in Crespano (Treviso) 76 J. alt, ( nach dem Wochenbl. 67 J. alt).
- Capotorti*, Luigi, Komponist, st. im März in Neapel, 77 J. alt.
- Carini*, Cesare, Organist, st. im Sept. in Mailand.
- Catalani*, Eugenio, Komponist, Vater des Alfredo, starb im Okt. in Lucca.
- Cazeaux*, einst Bassist an der Oper in Paris, st. im Jan. in Rieux.
- Chanot*, Georges, Saiteninstrumentenmacher, starb 10. Januar in Courcelles, 81 J. alt.
- Clark*, Scotson, Orgelvirtuose und Vorsteher einer Orgelschule in London, st. ebd. 5. Juli (im besten Mannesalter).
- Colbert-Chabanais*, Marquis Napoléon Joseph de, Opernkomponist, st. 30. Sept. im Schloss Orsonville b. Rambouillet, (Guide 41.)
- Corfe*, Charles William, Organist, st. 16. Dez. in Oxford.
- Costa*, nach Anderen *Coste*, Napoléon, Komponist für die Guitarre, st. im Jan. in Paris, geb. 27. Juni 1805.
- Costé*, Jules, Komponist von Operetten, st. 13. Nov. in Paris.
- Cressonnois*, Jules Alfred, Komponist, st. 20. März in Paris (Mé-nestrel 136).
- Crowdy*, John, Musikschriftsteller, starb 12. Jan. in Fair Oaks (Adlestone, Surrey) 48 J. alt. (Guide Nr. 4).
- Dana*, Henshaw, Organist und Komponist, starb 5. Februar in Worcester (V. St. Amerika) Guide Nr. 9.
- Darboville*, Georg, gen. *Clerget*, Pianist und Lehrer, st. im Mai zu Marseille, 62 J. alt.
- Darcier*, siehe Lemaire.
- Demol*, François Marie, Komponist und Organist, starb 3. Nov. in Ostende (Guide 45).
- Deutz*, siehe Magnus.
- Devigne*, Achille, Komponist, st. 8. Aug. zu Ixelles-lez-Bruxelles (Guide 34/35).
- Dood*, Mme. N., geb. Amélie Balfe, Sängerin und Gesanglehrerin, Schwester des Komponisten Balfe, st. im Dez. in Dublin.
- Doppler*, Albert Franz, Kapellmeister des Wiener Hofopertheaters, st. in Baden bei Wien am 28. Juli, nach dem Wochenblatt am 27. (Bock 247).
- Dubouchet*, Sänger, starb im Juni in Nogent-sur-Marne.

- Dunne*, John, Komponist und Sänger, st. 26. Mai in Dublin.
- Durand*, Musikdirektor und Leiter der „Lyre Meudonnaise“, starb im Jan. in Meudon.
- Erk*, Ludwig, der Sammler und Herausgeber des deutschen Liedes, st. 25. Nov. (nicht den 24.) nach langem Leiden zu Berlin, 76 J. alt.
- Fabre*, Paul, Violinist, st. im Mai in Paris (Guide 21/22. Wochenblatt 261).
- Fahrbach*, Joseph, Flötist und Komponist, st. 7. Juni in Wien, (n. A. den 6.), 79 J. alt. (Signale 634).
- Flachal*, Lambert, einst Baritonist, st. 25. Mai in St. Mandé bei Paris, 74 J. alt.
- Flotow*, Friedrich von, st. 24. Jan. in Darmstadt (Biogr. Bock 33.)
- Fontaine*, Louis Henri Stanislas Mortier de, Virtuose, st. 16. Mai zu London, 65 J. alt. (Guide 22/23).
- Forberg*, Friedrich, Violoncellist und Gesanglehrer, starb 8. Juni in Düsseldorf (Signale 634).
- Fouque*, Octave, Komponist, Kritiker und Custos a. d. Bibl. des Pariser Conservatoriums, st. 21./22. April in Pau. (Guide Nr. 17., Biogr. im Ménestrel 176, 177).
- Frattini*, Egidio, Posaunist, st. im Dez. in Mailand.
- Fuchs-Bywater*, Frau, Gesanglehrerin, starb im Mai oder Juni in Frankfurt a./M., 50 J. alt.
- Gallo*, Antonio, Orchesterchef, starb 4. Jan. in Venedig. 68 Jahr alt. (Signale 109).
- Gil*, Don Juan, Prof. an der nationalen Musikschule zu Madrid und Verfasser einer Gesangschule, st. im Sept. in Madrid.
- Glinka*, Dimitri de, Komponist, st. im Juni in Lissabon.
- Gnone*, Francesco, Baritonist, st. im Dez. in Florenz.
- Gollmick*, Adolf, Komponist, st. 7. März in London, 58 Jahr alt.
- Goodwin*, John Lawrence, Violinist, Organist und Orchesterdirigent, st. 13. März in Manchester.
- Grädener*, Karl G. P., Prof. am Conservatorium in Hamburg, st. ebd. 10./11. Juni, 71 J. alt. (Necrolog: Signale Nr. 40).
- Grützmacher*, Flötist, st. 9. Januar in Berlin.
- Guicciardi*, Giovanni, Sänger und Gesanglehrer, starb 5. Okt. in San Polo d'Enza. (Signale 951).
- Guidi*, G. G., Musikverleger in Florenz, st. ebd. den 18. Januar.
- Gungl*, Johann, Tanzkomponist, st. im Nov. in Pecs (Ungarn).
- Haes*, Charles, Violoncellist, st. 1. Okt. in Ostende.
- Hale*, Joseph P., Pianofortefabrikant in New-York, starb ebd. im Okt. oder Nov. (Signale 1115).

- Halévy*, Léon, Komponist, Bruder des Opernkomponisten und Verfasser der Biographie des letzteren, starb 2. Sept. zu St. Germain-en-Laye.
- Harcourt*, James, Dirigent der Choral Society in Norwich, starb ebd. 27. Mai.
- Hauck*, Karl, Violinist, st. 12. Dez. in Berlin.
- Heinevetter*, Pierre, Militärmusikdirektor. st. 18. Okt. in Schaerbeek bei Brüssel. (Guide 45.)
- Hennen*, Matthieu, Musiklehrer und Komponist. starb 4. Juni in Antwerpen, 55 J. alt. (Guide 24/25.)
- Heugel*, Jacques Léopold, Musikverleger und Herausgeber des *Ménestrel* in Paris, starb ebd. 12. Nov., 67 J. alt. (Guide Nr. 47, Signale 1083. *Ménestrel* 401.)
- Hirsch*, Aug. Hermann, Musikalienhändler. st. 29. Okt. in Leipzig, 74 Jahr alt.
- Hoeffler*, Fanny, geb. Mejo, einst Sängerin, st. im Juli in Braunschweig. (Wochenblatt 444.)
- Hölzel*, Gustav, Bassbuffo, st. 3. Dez. in Wien. (Eine interessante Lebensskizze brachte einst die Gartenlaube von Keil, 1869, Seite 59.)
- Hopkins*, R. W., einst Musikdirektor an der Christkirche zu London, st. ebd. den 30. Jan.
- Horton*, Joseph, Musiklehrer, st. 28. Nov. zu Camberwell, 78 J. alt.
- Hummel*, geb. Elisabeth Roeckel, einst Sängerin, dann Gattin Nepomuk Hummel's, st. 3. März in Weimar. (Guide 12.)

## Mitteilungen.

\* In den Monatsh. von 1879 (11. Jahrg. Seite 17 u. f.) wurden aus dem theoretischen Werke „Kurtzer, jedoch gründlicher Wegweiser“ dritte Auflage von 1698, Auszüge gegeben. Herr J. Louis Renner in Regensburg theilt mir den Titel nebst Auszügen aus der wahrscheinlich ersten Ausgabe mit, den ich hier mittheile. Ich füge noch hinzu, dass der Inhalt genau mit der 3. Ausgabe übereinstimmt, nur fehlt die „Ars cantandi“ von Carissimi, wie ich schon Seite 17 bemerkte, da dieselbe erst der 3. Auflage beigegeben ist. Der Titel lautet:

„Kurtzer | jedoch gründlicher | Wegweiser, | Vermittelst welches man aus dem Grund die Kunst | die Orgel recht zu schlagen, so wol was den General-Bass, | als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird, | erlernen, und durch fleissiges üben zur Vollkommenheit bringen | kan. | Wobey auch die eigentliche Unterweisung, obgemeldten Choral- | Gesang zu begreifen, alle desselben Thon zu erkennen, und sich

nach denselben in | den Introitibus, Kyrie, Hymnis, Psalmis, Benedictus, Magnificat, etc. wissen auf der Orgel | mit dem Praeambulis zu richten. | Deme hinzugefügt ein in Kupfer verfertigter Übungs-Plan, bestehend in allerhand | Praeambulis, Interambulis, Versen, Toccaten, Tastaten, Variationen, Fugen, und dergleichen, alle | nach Ordnung' der so wol regular, als transponirten 8. Kirchen-Thonen eingerichtet. | Allen so Geist- als Weltlichen, welche nothwendig den Choral-Gesang verstehen sollen, | meistens aber der lernenden Jugend, und denen, so der Lateinischen Sprach unerfahren, zu lieb in | Teutsch hervorgegeben, und in Druck verfertigt. | AUGSBURG, | Gedruckt und zu finden bey Jacob Koppmayer, | wie auch in dem Capell-Hauss bey dem Hohen Dohm-Stift allda, 1689. |

1 vol. in kl. quer 4°. 48 Seiten Buchdruck und 55 Seiten Kupferdruck mit Orgelstücken. Im Besitze der bischöfl. Proske'schen Bibliothek in Regensburg.

Ferner theilt derselbe Herr den Titel eines bisher unbekannten Werkes mit, welches sich in seiner eigenen Bibliothek befindet, es lautet: SCALA JACOB | Ascendendo et Descendendo. | Das ist: | Kürzlich, doch wohlgegründete Anleitung, | und | vollkommener Unterricht, | die Edle CHORAL-MUSIC | denen Reglen gemäss recht aus dem Fundament zu erlernen. | . . . AUGSBURG, verlegt Johann Jacob Lotters seel. Erben. 1756. |

\* Das auf Seite 36 angezeigte Werk von A. G. Ritter: Zur Geschichte des Orgelspiels, schreitet rüstig weiter und liegen bereits 7 Lieferungen vor, theils Text, theils Musikbeilagen; besonders letztere enthalten sehr viel wertvollen Stoff zum grössten Teil das erstemal neu veröffentlicht. Wir empfehlen das Werk angelegentlichst, sowohl dem Historiker als praktischen Musiker.

\* Herr Eduard Kulke hat die Tappert'sche Idee der „wandernden Melodien“ in einer kleinen Schrift „Ueber die Umbildung der Melodie.“ Ein Beitrag zur Entwicklungslehre von . . . Prag, 1884. J. G. Calve'sche k. k. Hof- u. Univ.-Buchhandlung. (Ottomar Beyer.) in klein 8°, 20 Seiten, in anderer Weise behandelt; ob glücklicher, überlassen wir den Lesern der Schrift.

\* Den Herren Verlegern zur gefälligen Nachricht, dass musik-theoretische Werke, sowie moderne Kompositionen in den Monatsheften nicht besprochen werden.

\* Hierbei zwei Beilagen: 1) Fortsetzung der Cantaten, Bogen 7. 2) Katalog Joachimsthal, Bogen 8.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Hellmuth Seeger in Templin.

# MONATSSHEFTE

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.

1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der Breitkopf und Härtel'schen Buchhandlung in Leipzig.  
Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 10.

### Bartholomaeus Gesius

eigentlich Göss, wurde nach den „Mittheilungen des historisch-statistischen Vereins zu Frankfurt a. O.“ 1873. Heft 9—12, pag. 84—86 und 136—145 (Artikel von R. Schwartze) um 1555 in Müncheberg bei Frankfurt a. O. geboren. Das alte Ratsprotokollbuch der Stadt Müncheberg enthält im Jahrgang 1557 die nach dem Tode des Vaters von der Mutter erfolgte Erbtheilung und wird ihm als sein Anteil ausgesetzt: 18 schock ahm gelde, 1 lundischer rock, en lundisch phar Hosen, ein vorstadt (eine Art Zeug) wammes, 2 Bedden, 2 Keussen, 2 Lacken, 2 Handtwelen, 2 Dischtwelen, 2 zuchtrinder und die halbe koste. d. h. die halbe Ausrüstung der Hochzeit, so gross als sie das Gegentheil thun wird.“

Gesius studirte Theologie und starb 1613 in Frankfurt a. O., wahrscheinlich an der damals herrschenden Pest. Der Artikel beschäftigt sich darauf mit den von ihm 1597 herausgegebenen „Hymni scholastici“ (Bibl. Breslau). Barthel Göss wird er in einem Epithalamium von 1595 genannt. Dasselbe ist auf die Hochzeit des Buchhändlers Friedrich Hartmann von Barthol. Ringwaldt gedichtet und enthält folgende auf Gesius bezügliche Strophen:

1. Herr Bartel Göss, das edle Blut,  
Kann trinken wohl und singen,

Dass es gar in der Kirchen thut  
An allen orten klingen.

2. Er hat dem Bräutigam wohlgedacht  
Ein schön stück Componiret,  
Welches wohl wird werden weit gebracht  
Und offtmals Repetiret.
3. Gott woll dem Wohlgelahrten Mann  
Und Christlichen Cantoren  
In kurtzer Zeit auch kommen lahn  
Pastoris ad honorem.
4. Denn er ist solcher Ehren werd,  
Verhalt sich fein bescheiden,  
Und wird wohl wissen Christi herdt  
Mit aller Trew zu weiden.

Seite 136—145 werden die von Gesius herausgegebenen Gesangbücher und ihre Vorläufer einer Prüfung unterzogen. Erwähnenswert sind aus dem Artikel noch folgende Nachrichten. Die Schulstunden in Frankfurt a. O. im 16. Jahrhundert waren auf 6—9 Uhr morgens und 1—3 Uhr Nachmittags gelegt; um 10 Uhr morgens aß man das Mittagmahl. Freitags früh fielen wegen der Wochenpredigt die ersten beiden Schulstunden aus und Mittwoch wie Sonnabend war der Nachmittag frei, so dass also die Woche 24 Lehrstunden hatte.

Um 1588 scheint sein erstes Werk im Druck erschienen zu sein und zwar ist dies die bei Matthes Welack in Wittenberg erschienene „Historia vom Leiden vnd Sterben vnsers Herrn vnd Heiland Jesu Christi“ mit 2—5 Stimmen. (Neu abgedruckt in Commer's Musica sacra, tom. II.) Von 1595 ab nennt er sich auf den Titeln seiner Drucke „Cantor zu Frankfurt a./O.“ Eine reiche Sammlung seiner Werke besitzen die Bibliotheken zu Breslau. Siehe Bohn's Bibliographie. Berlin 1883 p. 145—154.

Aus obigem Artikel sind noch einige alte Cantoren am Lyceum in Frankfurt a./O. zu erwähnen:

Mich. Kühnel 1666 † 1725.

Sam. Kühnel ?

Walther 1763

Krüger 1766.

Karges 1770—1813.



## Signor Oscar Chilesotti,

in Bassano Veneto ebend, hat dem Unterzeichneten eine Anzahl älterer noch unbekannter italienischer Kompositionen zur Einsicht übersandt, die teils von ihm neu herausgegeben, teils sich noch in Handschrift befinden und von ihm spartirt sind. Seine Absicht, resp. Anfrage, die Letzteren durch Hilfe der Gesellschaft für Musikforschung herauszugeben, konnte ich nicht unterstützen. Bei dem heutigen Stande der Geschichtsforschung genügt es nicht mehr, dass der Autor unbekannt ist. Die Neudrucke alter Werke haben so große Dimensionen angenommen, dass eine kritische Prüfung des Kunstwertes durchaus notwendig geworden ist. Einst reizte schon die Auffindung eines unbekannten Autors zur Veröffentlichung seiner Werke, während heute eine Besprechung genügt und nur das Beste und Originellste im Wiederabdruck zu erscheinen notwendig ist. Schwache Komponisten hat es zu allen Zeiten gegeben, die ihr Geld gern daransetzten sich gedruckt zu sehen. Ich führe zuerst die Werke an, die bereits Herr Chilesotti durch den Druck veröffentlicht hat:

1. *Capricci Armonici sopra la Chitarra Spagnola* del Conte **Ludovico Roncelli** (1692). Milano, F. Lucca.

2. *Danse del secolo XVI trascritte in notazione moderna delle opere: Nobilità di Dame* del *signor Fabritio Caroso* da Sermonea, *Le Gratie d'Amore* di *Cesare Negri* Milanese detto il Trombone. Vol. 1 der Biblioteca di rarità musicali. Milano, Ricordi.

3. *Balli d'Arpicordi* di **Giovanni Picchi**, Organista della Casa Grande in Venetia (1621). Vol. 2 der Biblioteca, Ibidem. In 4°.

4. In Vorbereitung sind die „*Affetti amorosi, Canzonette ad una voce sola*“ raccolte da **Giovanni Stefani** (1624).

5. Das biographische Werk: *I nostri maestri del passato, Note biografiche sui più grandi musicisti italiani* da **Palestrina a Bellini**. Milano, Ricordi.

Handschriftlich und zu späterer Veröffentlichung liegen mir noch die Werke vor:

1. *Le Varie | Mvsiche | Di Rafaele Rontani | A Vna Dve, E Tre Voci. | Per Cantare Nel Cimbalo, O In | altri stromenti simili, con L'alfabeto per la Chitarra | Spagnola in quelle più a*

proposito per | tale stromento. | In Roma, | Appresso Gio. Battista Robletti. 1623. | etc. 6 Bücher mit 103 Gesängen.

2. Intavolatura | de leuto | de **Joanne Matelart** | Fiamengo musico | Libro Primo novamente da lui composto intabulato & corretto | & posto in luce, . . . | In Roma | Per Valerio Dorico L'anno M. DLIX. |

Von den Drucksachen liegt mir nur das 3. (Picchi) und ausserdem die beiden letzten handschriftlichen Werke vor. **Picchi** ist ein wahrhaft ungeschlachteter Komponist. Seine Erfindungsgabe ist nicht bedeutend, doch lieblich und ansprechend. Die Melodien sind gesangreich und empfindungsvoll, doch dazu setzt er in der Tiefe eine dreistimmige enggehaltene Harmonie, die fast durchweg sich in 5<sup>ten</sup> und 8<sup>ten</sup> bewegt. Sie ist geradezu haarsträubend und man begreift nicht, wie ein Organist in Venedig um 1620 so etwas veröffentlichen und doch auch öffentlich spielen durfte, wo ein Monteverde und andere Meister ihre Anerkennung in reichem Maasse fanden. \*)

Die Lautenstücke von **Joh. Matelart**, dem Niederländer von 1559, sind im gebundenen Stile des 16. Jahrhunderts geschrieben, doch die Dürftigkeit der Laute, meist zwei- und dreistimmig in abgerissener Stimmenführung gesetzt, wie es eben die Laute zuließ, benimmt dem Satze jeglichen Kunstwert. Man erkennt den edlen Stil, die gediegene Ausdrucksweise, doch sie kommt nicht zur rechten Geltung. Mehr Wirkung machen die Sätze für zwei Lauten, nur ähnelt ein Satz zu sehr dem anderen, so dass man an der Kenntnis des einen vollständig genug hat.

**Bontani** ist der Professions-Schreiber. Er schüttelt seine Cantatensätzchen aus dem Aermel. Schwach in der Erfindung, empfindet man bei der Durchsicht der 6 Bücher sehr bald Langeweile, da weder die Melodie, noch die Stimmführung fesselt. Die Begleitung besteht aus einem simplen wenig bezifferten Bass. Die hin und wieder ausgeschriebene Guitarre-Begleitung beschränkt sich nur auf volle abgerissene Akkorde. In den zwei- und dreistimmigen Sätzen finden sich zwar Ansätze von Nachahmungen, doch sind sie zu dürftig, als dass sie Interesse erwecken könnten.

---

\*) Von **Picchi** besitzt Breslau einen Band Canzonetten zu zwei bis acht Stimmen, von 1625. Siehe Bohn's Katalog.

So verdienstlich die Bestrebungen des Herrn Chilesotti sind und er sich unserer Sympathie versichert halten kann, so lässt er sich in seinen Studien noch zu sehr von der Auffindung unbekannter Autoren beherrschen, deren Werke er ohne Prüfung und Vergleichung mit den Leistungen der Zeitgenossen überschätzt. Historisch sind seine Auffindungen von grossem Interesse und verdienen unsere volle Beachtung, doch im Neudruck sollen wir nur das Beste oder Originellste wieder bekannt machen.

*Robert Fitner.*

## Totenliste des Jahres 1883

### die Musik betreffend.

(Fortsetzung).

- Isamat*, Emilioj, Baritonist, st. im Febr. in Mailand, 32 J. alt.
- Karcher*, Adolphe, Vorsteher der „Société chorale les Enfants de Lutèce“, st. 15. Jan. zu Paris, 40 J. alt.
- Keleni*, Lucy, trat als Pianistin unter dem Namen *Lucy Kleine* auf, st. im März in Paris, 30 J. alt. (Menestrel 136)
- Keller*, Heinrich, Violinist und Lehrer, st. 10. Mai in Kreuznach, 71 J. alt.
- Ketten*, Henry, Pianist und Salonkomponist, st. 1. April (n. A. 31. März) in Paris, 35 J. alt. (Bock 119, Menestrel 151).
- Krakamp*, Emmanuel, Flötist und Komponist, st. im Dezember in Neapel.
- Krall*, Johann B., Kirchenkomponist, st. 4. Mai in Wien, 80 J. alt. (Signale 556).
- Krüger*, Wilhelm, Hofpianist, st. 17. Juni in Stuttgart, 62 J. alt. (Bock 206, Menestrel 247, Neue Zeitschr. f. Musik, p. 326)
- Kuntze*, Karl, Seminarlehrer und Musikdirektor in Delitzsch, Komponist von Männer-Quartetten, st. 7. Sept. ebd. (geb. 17. März 1817 zu Trier.)
- Leavy*, Arthur James, Organist, st. 31. Okt. zu Paris (Guide 45).
- Ledesma*, Nicolas, Komponist und Organist, st. 4. Jan. zu Bilbao; geb. 9. Juli 1791 zu Grisel (Aragon).
- Leenders*, Philipp, Musikdirektor, st. 20. März zu Hasselt; geb. 11. Juli 1798 (Guide No. 13).
- Lefranc*, Charles, einst Tenorist, st. im Mai zu Montredon b. Marseille, 53 J. alt.
- Lehmann*, Frau Marie, Harfenvirtuosin, st. 30. Dez. in Berlin.

- Lemaire*, Joseph, gen. *Darcier*, Sänger und Komponist, st. 21. Dez. in Paris (Guide 52, Signale 1884, 59).
- Lenz*, Wilhelm von, Kaiserl. russischer Staatsrat, Musikschriftsteller und Pianist, st. 19. Jan. in St. Petersburg. Geburtsjahr unbekannt, jedoch nach der amtlichen Angabe ist er im 80. Lebensjahre gestorben. Er selbst soll sein Geburtsjahr früher 1807 angegeben haben, die *Lexica* dagegen schreiben 1809. (Biogr. u. Urteil: Bock 65).
- Leonhard*, Jul. Emil, Lehrer und Komponist, st. 23. Juni in Dresden (Biogr. nebst Bibliogr. Centralbl. 339. Signale 634 schreiben den 24. Juni).
- Levi*, Prof. am Conservatorium in Stuttgart, st. 20. Okt. ebd., 67 J. alt.
- Levi*, Samuele, Opern-Komponist, st. im März in Venedig (Guide Nr. 13).
- Lewy*, Karl, Pianist, st. im Mai in Wien.
- Lewy*, Richard, Hornvirtuose und Gesanglehrer, st. 31. Dez. in Wien.
- Littu*, Marie (von *Elsner*, in London trat sie unter dem Namen *Marie Bronchini* auf) Sängerin, st. 7. Juli in Bloomington (Illinois). Guide 32/33.
- Lonati*, Komponist und Kapellmeister, st. 31. Okt. in Paris.
- Lorenz*, Dr. Franz, Musikschriftsteller, st. 8. April in Wien-Neustadt, 78 J. alt.
- Lüders*, Charles, Musiklehrer, st. 7. Juni in London.
- Lutjen*, Henry, Violoncellist und Komponist, st. im Dez. in London.
- Mackey*, Frau, Harfenistin, st. im Juni in Dublin.
- Magnus*, Magnus Deutz gen., Komponist und Kritiker, st. 17. Dez. in Paris.
- Maino*, Giuseppe Del-, Prof. des Violinspiels an der Kgl. Musikschule zu Parma, st. ebd. im August (Biogr. Ricordi 316).
- Marini*, Pietro, Pianist und Komponist, st. 2. Febr. in Turin.
- Mario*, (Marquis Giuseppe de Candia), Sänger, Zeitgenosse Rubini's und Tamburini's, st. 11. Dez. in Rom (Signale 1197).
- Marras*, Giacinto, Gesanglehrer, st. im Mai zu Nizza, 73 J. alt.
- Massart*, Victor, Contrabassist, starb 7. Aug. zu Lüttich (Guide 34/35.)
- Masset*, Gustav, Musikschriftsteller, st. 22. März in Lüttich.
- Massey*, Richard, Organist, st. 21. April in London, 84 J. alt.
- Mathieu*, Emile, Komponist von Chansonettes, st. im Aug. in Paris.
- Mathieu*, Julien, Tenorist, st. 1. Dezember in Neuilly bei Paris (Guide 50.)

- Matzka*, George, Komponist und Musikdirigent, starb 15. Juni in New-York (Guide 28/29).
- Maybaum*, Fritz, Contrabassist, st. im März zu Berlin, 63 J. alt.
- Mayer*, Emilie, Komponistin, st. 10. April in Berlin.
- Meglio*, Vincenzo de, Komponist, st. im März in Neapel, 58 J. alt.
- Meuret*, Auguste, Flötist, st. im Febr. in Paris, 37 J. alt.
- Meyer*, Leopold von, Pianist und Salonkomponist, starb 6 März in Dresden.
- Meyne*, Guillaume Frédéric Aimé, Komponist und Pianist, starb 16. Oktober zu Schaerbeek-lez-Bruxelles. (Guide 43).
- Mililotti*, Giuseppe, Komponist, Lehrer und Orchesterdirig., starb 20. März in Rom.
- Minuzzi*, Quinto, Musiklehrer, st. 15. Februar in Forli.
- Mocker*, Antoine, Komponist, st. 26. Juli zu Paris, 89 J. alt.
- Moley*, Gründer und Direktor der „Sociétés chorales“, starb im Jan. zu Lyon, 72 J. alt.
- Momas*, Orchesterchef, st. 12. Nov. zu Rouen.
- Morère*, Tenorist, st. im Okt. in Paris.
- Mouvel*, Mme. Boutet de, Gesanglehrerin, starb 3. Mai zu Paris, 56 J. alt.
- Müller*, Bernhard, Dirigent des Salzunger Kirchenchors, geb. 25. Jan. 1824 in Sonneberg, st. 15. Dezember in Salzungen. (Centralbl. 513, Signale 1884 p. 11 sagt in Meiningen).
- Müller*, Edouard Louis, Direktor der Société d'harmonie zu Gheel, st. ebd. 5. Okt. (geb. ebd. den 26. Dez. 1812).
- Müller*, Johannes, Sänger und Prof. des Gesanges, st. 30. April in Berlin.
- Natif*, Henri, Pianist, st. im Jan. zu Pau, 38 J. alt.
- Nordet*, Frl. Blanche, Sängerin, st. im Mai in Bordeaux, 36 J. alt.
- Occorsio*, Gaetano, Contrabassist, st. im Febr. in Neapel, 75 J. alt.
- Orridge*, Miss. Altistin, st. im Sept. auf der Insel Jersey.
- Owen*, John (genannt Owain Alaw), Komponist und Lehrer der Harfe, st. 30. Jan. in Chester, 65 J. alt.
- Pagans*, Lorenzo, Sänger, besonders durch den Vortrag spanischer Lieder berühmt, st. 8. Juli zu Paris.
- Parlow*, die Einen nennen ihn Wilhelm, die Anderen Albert, Militärmusikdirektor, st. 27. April in Königsberg i./Pr.
- Parma*, Raffaele, Prof. der Oboé am Liceo musicale zu Bologna, st. im Mai ebd.
- Payne*, John Howard, Liederkomponist, st. im April oder Mai in Tunis. (Signale 650).

*Pepin*, Jean Gaspar, einst Kapellmeister, st. zu Marseille im Nov. (geb. 13. Dez. 1807).

*Piatti*, Enrico, Violoncellist, st. im Sept. in Brescia.

*Rögnér-Hybl*, Frau Constanze, Sängerin, st. 29. Sept. zu Giessen, 57 J. alt.

*Polat-Krasinska*, Mme. Félicie, Pianistin, starb 8. Jan zu Paris. (Guide Nr. 3).

(Fortsetzung folgt.)

## Mittheilungen.

\* Das Institut für Kirchenmusik in Berlin besitzt von **Giovanni Jacopo de Neufville**, einem bisher unbekannten Komponisten, folgendes Werk:

*Sex Melea* | s. | *Ariae* | cum Variationibus | *Organvm* | *Pneumaticvm* | *Mysicvm*, | Autore | *Johanne Jacobo de Neufville*. |

Ohne Ort und Datum. 1 vol. in hoch fol. von 2 Bll. Dedication und 25 Seiten Orgelstücke, bestehend in 5 Arien mit Variationen und 1 Ciaccona (Notenstich). Die Dedication ist vom Autor in Venedig den 3. Februar 1708 unterzeichnet und auf dem Titelblatt ist handschriftlich hinzugefügt: starb den 4. August 1712, 28 Jahr alt.

\* Leo Liepmannssohn, Antiquariat in Berlin. Katalog XXXIV. Zum Teil aus dem Nachlasse des Gesanglehrers G. W. Teschner. Enthält Bücher und Musikalien. Die Gesangsmusik: Schulen, Solfeggien. Liedersammlungen, Operarien u. a. ist besonders reich vertreten.

\* Katalog CLVI des antiquar. Bücherlagers von **Fidelis Butsch Sohn** (Arnold Kuczynski) in Augsburg. Enthält auf Seite 24 eine interessante Sammlung theoretische, praktische und hymnologische Musikdrucke aus älterer und neuer Zeit.

\* Katalog von **Kirchhoff & Wigand** in Leipzig, Nr. 709. Enthält eine reiche Sammlung neuer und älterer Geschichtswerke über Musik, theoretische Werke und sehr viel praktische Musik. Die Neuzeit ist reich vertreten, doch auch das 18. Jahrh. und Einiges aus dem 16. Jahrh.

\* Bericht über den Tonkünstler - Verein zu Dresden. 3). Vereinsjahr. Dresden 1884. In kl. 8°, 62 Seiten. Enthält die Chronik des verflossenen Vereinsjahres, die Programme der Uebungsabende und Produktionsabende, die Bibliothek und das Mitglieder-Verzeichnis.

\* Als Mitglied der Gesellschaft für Musikforschung ist eingetreten: Herr **Jacob Wüst**, Stiftskaplan und Chordirektor in Luzern.

\* Die Redaction bittet um gefällige Benachrichtigung über ein soeben erschienenes Werk, angeblich betitelt: „L'evais, Tonsstücke aus dem 12. 13. 14. und 15. Jahrhundert. Es wird nur um den Titel und Verleger gebeten.

\* Hierbei zwei Beilagen: Fortsetzung der Cantaten. Bogen 8 und 9.

# MONATSSCHRIFT

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.

1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der Breitkopf und Härtel'schen Buchhandlung in Leipzig.

Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

### Die Stadtbibliothek in Lübeck.

Herr Musikdirektor C. Stiehl hat vor Kurzem das Amt eines Vorstehers der musikalischen Abteilung obiger Bibliothek übernommen und es steht in sicherer Aussicht, sobald der dortige Senat die Mittel zum Drucke des Kataloges bewilligt, baldigst zu erfahren, welche Schätze die Bibliothek birgt. Als Vorläufer seiner Bemühungen sandte er der Redaction eine Reihe Beschreibungen seltener Werke ein und lasse ich die am ausführlichsten beschriebenen hier folgen.

#### 1.

D. Joannis Jacobi Lucarii | Concentuum qui vulgo Motetta nuncupantur. | Liber Primus | Quatuor vocum | Venetijs Apud | Antonium Gardane. M D. XLVII. |

4 Stb. in quer 4<sup>o</sup> von je 38 Seiten. Dedication :

Eccellentissimo Domino Johanni Bernardino Carboni Patritio Neapolitano, suo Mecenati Patronoque Opt: Lucarius Salutem. P. D.

Praestanti virtute tua, singulatique humanitate adactus, patrone optime, has primitias dudum ex musicae studio Collectas tibi dedico, ut qui iampridem me ipsum penitus dediderim. Nam, et si hoc munusculum paupertate sua sordescere non ignoro, Scio tamen vitio dandum te minime existi mare, si quispiam thura non habens mola salsa litauerit Quod si tantillum uoluptatis apportaffe cognouero, alia in posterum moliar, que fortasse nato tuo

Hieronymo bona indole praedito usui oblectamentoque esse poterunt si praeterea Hippolyta Toralta uxor incomparabilis, Conceptibus longe dulcioribus affueta has meas nugas non omnino aspernabitur, summam laudem assequutus mihi uidebor. Vale.

Lucarius Suus.

**Thom. Cimelli Epigramma.**

Ad Lucarium suum.

Lucari, mihi chare ac lux, tot prodere libros  
In lucem harmonicos, incipe rite tuos.  
Sic professe magis sic delectare et ubique  
Angelicos poteris soepe referre choros  
Carboni sed nostro qui ut carbunculus, omni  
Fulget honore, facer fac rogo primus eat,  
Ut tibi lucem addas, ut tutus gratior ut sit:  
Eternam ut lucem reddat utrique deus.

**Alchali sepinatis**

Distichon. ad lectorem.

Cum aliquem hec potuisse putes nipythius illi  
mouisset mentem pectora. cum calamo.

*Index Motetorum.*

Hec est domus dei	Pag. 1.
Dominus illuminatio mea	- 2.
Jubilate deo	- 5.
Cantate domino	- 7.
Inclina domine	- 9.
Salus populi	- 11.
Inuocabit me	- 13.
Omnia que fecisti	- 15.
Ecce deus	- 17.
Dum clamarem	- 19.
Exaudi domine	- 21.
Spiritus domini	- 23.
In voluntate tua	- 25.
Venite filij	- 27.
Gaudete in domino	- 29.
Alma redemptoris. Cimelli	- 31.
Alma redemptoris	- 33.
Alchali sepinatis*)	- 33.

---

\*) Sepinum. Ort in Samnium an der Strasse von Barianicum nach Aquilonia, dessen Einwohner Sepinates auf einer Inschrift bei Orelli n. 130 erscheinen. Jetzt Sipicciano.



## 2.

El Conte | **Bartholomei** Comitiss Gallici | Eccellentissimi Musici  
Motetta | Quinque uocibus suauissime sonantia, Nunc primum in  
lucem edita, | Ad Delectationem Canentium. Venetijs Apud | An-  
tonium Gardane. | M.D.XLVII.

5 Stb. in quer 4<sup>o</sup> von je 29 Seiten. Dedication :

Al Molto Reverendo Monsignor Jeronimo Superchio Prothono-  
tario Apostolico, Mio Signor Ofseruandissimo Antonio Gardane.

Costumano Monsignor mio Reuerendo li nostri piu deuoti con-  
sacrar le tauole et gl'altari à quelli lor femidei à quali si sono  
dati in protetione, et a quelli offerir le loro uittime, et incensi,  
per dimostrargli segno della lor gratitudine e deuotione, Ond'io  
mosso da cotale efempio, ne ritrouandomi di presente altro dono  
damostrarui in parte la mia intentione, che questo presente uolume  
di Motetti, a uoi lo consacro, si per la causa detta come anchora  
perche palesandosi sotto tal nome honorato, cortese e uirtuoso,  
haura a quello exito che io desidero e che ueramente merita  
per rispetto di se medesimo et di uoi, sotto il cui buono auspicio  
lo ho impresso, e di imprimerne per lo aduenire m'apparecchio, e  
così permetta iddio che uiuiate lungamente felice, come sempre  
ui honoro, et reuerisco, e con lo affetto del core ui bacio la mano.

*Tabula.*

Accipite spiritum sanctum	1.	Hodie christus natus est	12.
Assumpsit ihesus petrum	20.	Heu michi domine	13.
Cum iocunditate	4.	Hec dies quam fecit dominus	17.
Caro mea uere est cibus	6.	Ne proicias nos	22.
Christus resurgens ex mortuis	8.	O martir egregie	7.
Cenantibus illis	10.	O sacrum conuiuium	24.
Domus mea domus orationis	2.	O beatum pontificem	28.
Domine ne longe facias	15.	Regina celi letare alleluya	26.
Emendemus in melius	18.	Si bona suscepimus	29.
Gaudent in celis	25.	Te gloriosus apostolorum chorus	23.

## 3.

Sacrae Cantiones | Quatuor, Quinque et Sex | Vocum. | Autore  
**Valentino Neandro.** || Witebergae | Excusae Typis Matthaei Welaci.  
| Anno MDLXXXIII.

Nur 3 Stb. vorhanden: Alt, Tenor und Sexta Vox, in quer 4<sup>o</sup>.

- 7 Seiten Widmung Illustrissimo Principi *Joachimo Friderico*,  
Administratori Primatus ac Archiepiscopatus  
Magdeburgensis etc.
- 3 Seiten Widmung Eruditione et virtute ornato *Valentino Neandro*  
Scholae puerilis apud fideles Bricensenses gubernatori,  
suo amico *Paulus Eberus*, K. Pastor  
Eccl. Witebergensis.
- 1 Seite Epigramma. *Johan: Maior. D.*
- 1 — — (Lateinisch und Griechisch) *Simon Stein*  
Lomacensis.
- 1 — — *Cyriacus Edinus* Luneburgensis.
- 45 Seiten Noten.

## Index Cationum.

*Quatuor Vocum.*

1. Dominus pastor meus.
2. Propè est dominus.
3. Inclina Domine aurem tuam.
4. Contere Domine fortitudinem inimicorum.
2. Laudate Dominum.
6. Non intres Domine in iudicium.
7. Christe Dei splendor.

*Quinque Vocum.*

- |   |            |
|---|------------|
| 8. Delectare in Domino.   | 2 Discant. |
| 9. Quare tristis es anima mea   | 2 Discant. |
| 10. Immola Deo sacrificium lauds.   | 2 Discant. |
| 11. Wer unter dem schirm  | 2 Discant. |
| 12. Dancket dem HERRN   | 2 Discant. |
| 13. Laetamini in Domino   | 2 Tenor.   |
| 14. Prima in amore Dei.   | 2 Tenor.   |
| (Symbolum Illustrissimi Principis ad Domini. Joach. Friderici.)                   |            |
| 15. Candida simplicitas.  | 2 Tenor.   |
| 16. Was mein Gott wil   | 2 Alt.     |
| 17. Christe tibi proprium.  | 2 Tenor.   |
| 18. Jacta super Dominum.  | 2 Discant. |
| 19. In deo salutare meum.   | 2 Discant. |
| 20. Rebus in humanis.   | 2 Discant. |
| (Clarissimo viro, D. M. Johanni Puchbachio — Secretario<br>& Consiliario intimo.) |            |
| 21. Tribularer si nescirem.   | 2 Discant. |

*Sex Vocum.*

- |                                  |                     |
|----------------------------------|---------------------|
| 22. Hierusalem aedificatur.      | 2 Discant, 2 Bass.  |
| 23. Da pacem Domine.             | 2 Discant, 2 Tenor. |
| 24. Herr Gott gib unsern Fürsten | 2 Discant, 2 Tenor. |
| 25. Lucerna pedibus meis.        | 2 Discant, 2 Bass.  |

## Totenliste des Jahres 1883

### die Musik betreffend.

(Schluss).

- Pott*, August, einst Concertmeister in Oldenburg, st. 25., n. A. den 27. August in Graz.
- Püttlingen*, Baron Johann Vesque von, genannt J. Hoven, Komponist, st. 29. Okt. in Wien (Signale 1002.)
- Pugno*, Stefano, Komponist, st. im Dez. in Paris, 67 J. alt.
- Redern*, Graf Wilhelm Friedrich von, Komponist-Dilettant, st. 5. Nov. zu Berlin.
- Reicher-Kindermann*, Hedwig, Altistin an der Hofbühne in Berlin, starb 2. Juni zu Triest. (Selbstbiogr. Centralbl. p. 240, Wochenbl. 308).
- Reinecke*, J. P. R., Vater des Leipziger Komponisten, Organist und Gesanglehrer, st. 14. Aug. in Altona. (Signale 663.)
- Reissiger*, Friedrich August, Bruder des einstigen sächs Kapellmeisters, ehemals Kapellmeister in Christiania (Norwegen), starb 1. März zu Frederikshald. (Bock 87, Wochenblatt sagt: st. den 2. März)
- Rigaut*, Antoinette Eugénie, einst Sängerin, st. im Jan zu Fontainebleau, 86 J. alt.
- Rodas*, Agostino, Bassist, st. im Sept. in Barcelona.
- Rode*, Theodor, Musiklehrer und Schriftsteller über Militärmusik, st. 21. Dez. in Berlin.
- Rodenburg*, Jacques, Musikdirektor, st. 29. Dez. in Schiedam
- Roedel*, Gustav, Komponist und Theoretiker, st. im Juni zu Marseille, 45 J. alt.
- Röder*, C. G., Gründer der Notenstecherei und Druckerei in Leipzig, st. 29. Okt. in Gohlis b. Leipzig. (Signale 1022.)
- Rohde*, Eduard, Musikdirektor, Gesanglehrer und Komponist, st. 25. März in Berlin.
- Rohne*, Kgl. Kammermusiker und Violoncellist an der Berliner Kgl. Oper, st. ebd. am 21. Mai.

- Rouvroy*, Md. Louise (Comtesse de Villedieu), Sängerin, st. im Nov. in Paris. (Guide 48.)
- Rubini*, Dominique, einst Kapellmeister am russischen Hofe, st. 22. November zu Reuil bei Paris, 77 J. alt.
- Ruhn*, F. Muikdirektor, st. 25. Juli zu Münster. (Guide Nr. 40.)
- Sahn*, Carl, deutsch - amerikanischer Komponist, Dirigent, st. im Febr. in New-York, 61 J. alt.
- Santi*, Giuseppe Gastaldo, Komponist, st. im Febr. zu Turin, 59 J. alt.
- Sarria*, Enrico, Komponist, st. den 2. oder 3. Febr. in Neapel.
- Sarti*, Raffaele, Komponist, st. im Juli zu Ferrara (Ricordi 264)
- Sehira*, Francesco, Komponist, st. 16. Okt. zu London. Andere schreiben den 15. November.
- Schnell*, Heinrich, Komponist, st. im Dez. in Berlin.
- Sebastiani*, Constanze, geb. in Amsterdam 1796, war von 1812 bis 1834 Sängerin an der Berliner Oper, st. in Berlin den 12. März.
- Secchi*, Benedetto, Komponist, st. im Mai oder Juni in Rom, 52 J. alt. (Ricordi 214)
- Seure*, Léopold, Orchesterchef, st. 15. Aug. zu Bourges, 28 J. alt.
- Sighicelli*, Antonio, Violinist und Orchesterchef, starb im Okt. zu Modena. (Biogr. Ricordi 400.)
- Simiot*, André, Komponist, Orchesterdirigent und Musikschriftsteller, st. 2. Dez. zu Paris.
- Södermann*, F. A., Bibliothekar an der Akademie für Musik in Stockholm, auch Komponist, st. daselbst Ende Juli.
- Speranza*, Maria, Sängerin, st. im Febr. zu Mailand, 26 J. alt.
- Stasny*, Ludwig, Komponist und Dirigent der Palmengartenkapelle in Frankfurt a./M., st. im Okt. ebd. (Signale 1022.)
- Steiner*, Franz Xaver, Zittervirtuos und Komponist, st. 17. Juni in München, 44 J. alt.
- Stern*, Julius, Musikdirektor, starb 27. Febr. zu Berlin. (Biogr. Bock 73.)
- Stille*, T. H., Musikreferent des Glasgower Herald, st. in Glasgow im Juni.
- Susini*, einst Bassist, st. 24. Nov. in London, 60 J. alt. (Guide 50.)
- Teschner*, Gustav Wilhelm, Prof. und Gesanglehrer, Herausgeber zahlreicher Werke des 16 und 17. Jahrh., starb im 83. Jahre am 7. Mai in Dresden; Wochenblatt sagt 8. Mai. (Biogr. Bock 155.)
- Thieme*, Lebrecht, Organist und Musikdirektor in Halle, st. 20. Mai in Giebichenstein. (Biogr. Centralbl. p. 275.)

- Tiersot*, Edmond Pierre Lazare, Arzt und Musikschriftsteller, st. 21. Jan. zu Paris.
- Tomadini*, n. Anderen Tomandini, Jacopo, Kirchenkomponist, st. 21. Jan. in Udine, n. A. in Mailand, 63 J. alt.
- Trautsch*, Contrabassist in Dresden, st. 21. Febr. ebd.
- Tual*, Valérie Marie (Claudine, einst Sängerin, st. im April in Paris.
- Tuczek*, Leopoldine, Herrenburger —, einst Sängerin an der Oper in Berlin, st. 20. Okt. in Baden bei Wien.
- Vestri*, G., Opern- und Kirchensänger in Dresden, st. ebd. 6. Sept., 81 J. alt.
- Vianesi*, Giuseppe, Klavier- und Gesanglehrer, st. im Mai in Lucca, geb. 1798 zu Pistoja.
- Viardot*, Louis, Kritiker und Journalist, starb 5. Mai zu Paris. (Guide Nr. 21/22, Ménestrel 192.)
- Volkmann*, Friedrich Robert, Komponist, st. 29./30. Okt. in Budapest. (Centralbl. 430, Bock 355. Eine Würdigung seiner Werke v. L. Ehlert in der Allg. mus. Ztg. 1868.)
- Wadestein*, Baron Van de Steen de, Violinist, starb im Febr. zu Venedig, 63 J. alt.
- Wagner*, Ernst David, Organist und Herausgeber kleiner Klavierstücke, st. 4. Mai in Berlin.
- Wagner*, Richard, st. 13. Febr. in Venedig. Im Wochenblatt Nr. 17 die Abbildungen seines Geburts- und Sterbehauses u. a., außerdem in den folgenden Nrn. zahlreiche Mitteilungen allerlei Art.
- Walcott*, Frau, geb. Schireff, Sängerin, st. 23. Dez. in Kensington.
- Wedemeyer*, P., Flötist und Musikdirektor, starb 9. April in Leewarden.
- Wegner*, Ernestine, Soubrette, starb 2. November in Wiesbaden. (Signale 1002)
- Wehle*, Charles, Salonkomponist, st. 2, n. A. den 3. Juni in Paris.
- Wohlfahrt*, Heinrich, Komponist von musik-pädagogischen Klavierstücken, st. den 9. Mai, n. A. den 7., in Connewitz bei Leipzig, 86 J. alt.
- Wolzogen*, Karl August Alfred von, Intendant am Theater in Schwerin und Schriftsteller, schrieb besonders Vieles über Rich. Wagner, st. den 13. Jan., n. A. den 14. in San Remo.
- Zabel*, Karl, einst Hof-Musikdirektor in Braunschweig, st. im Juli ebd. (Signale 712, Bock 278)
- Zamboni*, Angela, Gesanglehrerin, st. im Jan. zu Genua, 71 J. alt.
- Zamboni*, Leopoldo, Musiklehrer, st. im Sept. in Mailand. 84 J. alt.
- Zopff*, Hermann, Musikschriftsteller und Komponist, st. 12. Juli in Leipzig. (Biogr. Centralbl. pag. 291.)

## Discours des Herrn Quanz über das Clavieraccompagnement (1763).

Trotzdem wir seit den Veröffentlichungen des Herrn Prof. **Spitta** in seinem Leben Bach's (2. Bd. Seite 125 und Musikbeispiel Seite 1) über das Accompagnement des 18. Jahrhunderts endlich ein praktisches Beispiel vor uns haben, was uns besser als alle Auseinandersetzungen belehrt wie die Alten ihre Solosachen begleitet haben wollten, so wird es doch nicht ganz unnütz sein, auch Quanz's Meinung darüber zu hören, besonders in betreff von melodischen Zuthaten, über die wir doch noch nicht ganz klar sind und sich Quanz gerade darüber sehr deutlich ausspricht, wo man dieselben anbringen darf. Die Abhandlung befindet sich in den Klavierstücken mit einem praktischen Unterricht für Anfänger und Geübtere, von Fr. W. Marpurg. 3. Sammlung. Berlin, 1763. bey Haude und Spener. In querfolio. (Exemplare besitzen die Kgl. Bibl. zu Berlin und die Amalienbibl. des Joachimsthal'schen Gymnasiums ebd.) Ich theile nicht die ganze ziemlich umfangreiche und sehr umständlich geschriebene Abhandlung mit, sondern gebe nur das Wichtigste, doch dieses wortgetreu.

Nicht alle, die den Generalbass verstehen, sind auch deswegen zngleich gute Accompagnisten. Eines muss durch Regeln, das andere aus Erfahrung und endlich aus eigener Empfindung erlernt werden.

In das erstere mich einzulassen ist meine Absicht nicht: weil es darin an Anweisung nicht fehlt. Wegen des letztern aber will ich, weil es zu meinem Zwecke gehöret, mit Erlaubnis der Herren Klavieristen, nur in der Kürze etwas wenigens erinnern; das Uebrige aber einem jeden geschickten und erfahrenen Klavierspieler zum weiteren Nachdenken anheim stellen.

Es ist, wie oben gesagt worden, möglich, dass einer, der die Wissenschaft des Generalbasses aus dem Grunde inne hat, dennoch ein schlechter Accompagnist sein kann. Der Generalbass erfordert, dass die Stimmen, welche der Spieler über den Bass aus dem Stegreife und nach Anleitung der Signaturen hinzusetzt, nach den Regeln und als wenn solche auf dem Papiere geschrieben stünden, gespielt werden müssen. Die Kunst zu begleiten erfordert nicht nur dieses, sondern auch ein viel mehrers.

Die allgemeine Regel vom Generalbass ist, dass man allezeit

vierstimmig spiele : wenn man aber recht gut accompagniren will, thut es oft bessere Wirkung, wenn man sich nicht so genau hieran bindet ; wenn man vielmehr einige Stimmen weglässt, oder wohl gar den Bass mit der rechten Hand durch eine Oktave höher verdoppelt. Denn so wenig ein Komponist zu allen Melodien ein drei-, vier- oder fünfstimmiges Accompagnement der Instrumente setzen kann noch muss, wofern dieselben nicht unverständlich oder verdunkelt werden sollen, ebensowenig leidet auch eine jede Melodie ein beständiges vollstimmiges Accompagnement auf dem Klaviere, weswegen ein Accompagnist sich mehr nach der Sache selbst, als nach den allgemeinen Regeln des Generalbasses richten muss.

Ein vollstimmiges und mit vielen Instrumenten begleitetes Stück erfordert auch ein vollstimmiges und starkes Accompagnement. Ein mit wenig Instrumenten besetztes Concert, verlangt in diesem Stücke schon eine Mäßigung, besonders unter den concertirenden Stellen. Man muss alsdann acht haben, ob dieselben Stellen nur mit dem Basse allein, oder auch mit andern Instrumenten begleitet werden, ob die concertirende Stimme schwach oder stark, in der Tiefe oder Höhe spiele, ob sie aneinander hangende oder singende, oder springende Noten oder Passagen auszuführen habe, ob die Passagen gelassen oder feurig gespielt werden, ob dieselben consonirend sind, oder ob sie, um in eine fremde Tonart auszuweichen, dissoniren, ob der Bass eine langsame oder geschwinde Bewegung darunter hat, oder ob sie zu vieren oder achten auf einerlei Töne vorkommen, ob Pausen oder lange und kurze Noten untereinander vermischt sind, ob das Stück ein Allegretto, Allegro oder Presto ist, davon das erste bei Instrumentalsachen ernsthaft, das andere lebhaft, das dritte aber flüchtig und tändelnd gespielt werden muss, oder ob es ein Adagio assai, Grave, Maesto, Cantabile, Arioso, Andante u. s. w. ist, von denen ein jedes, so wie in der Hauptstimme, also auch im Accompagnement einen besondern Vortrag erfordert. Wird solcher von einem jeden recht beobachtet, so thut das Stück bei den Zuhörern die gesuchte Wirkung.

Bei einem Trio muss der Klavierist sich nach den Instrumenten die er zu begleiten hat richten, ob solche schwach oder stark sind, ob bei dem Klavier ein Violoncell ist oder nicht, ob die Komposition galant oder gearbeitet ist . . . Wenn der Kla-

vierist ein Violoncell neben sich hat und schwache Instrumente begleitet, kann er mit der rechten Hand einige Mäßigung gebrauchen, bei starken Instrumenten aber und wenn das Stück sehr harmoniös und gearbeitet ist, auch wenn beide Stimmen (Instrumente) zugleich spielen, kann er viel vollstimmiger greifen. . . Verschiedene Noten, so einen Nachdruck erfordern, muss der Accompagnist mit mehr Lebhaftigkeit und Stärke anschlagen und von anderen Noten, welche dieses nicht verlangen, zu unterscheiden wissen. Hierher gehören die langen Noten, so unter geschwindere vermischt sind, ferner die Noten mit welchen ein Hauptsatz eintritt und dann hauptsächlich die Dissonanzen. Das Thema erfordert allezeit eine Erhebung in der Stärke des Tons, um seinen Eintritt desto deutlicher zu machen, und die Dissonanzen dienen eigentlich zum Mittel, die unterschiedenen Leidenschaften abzuwechseln. (Fortsetzung folgt.)

## Mitteilungen.

\* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Nr. 20, September 1884. In 8°. Dieselben beginnen mit der Anzeige der Drucke der Gesellschaft für Musikkforschung, deren buchhändlerischer Vertrieb seit dem 1. Juli an dieselben übergegangen ist. Dem Druckverzeichniss geht ein Vorwort voraus, welches Ziel und Zweck der Gesellschaft bespricht und mit warmen Worten die Bestrebungen derselben empfiehlt. Darauf folgt die Anzeige der Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe dänischer Musik, die im Jahre 1871 gestiftet wurde, mit dem Zweck, sowohl ältere, der dänischen Musikgeschichte angehörige Werke, als neuere Kompositionen herauszugeben. Bis jetzt sind 20 Werke erschienen, doch die Orchester- und Gesangswerke nur im 2- oder 4 händigen Klavierauszug. Von den Komponisten gehören aber die meisten Deutschland an, die in Dänemark nur ein Asyl fanden, sogar einige nur zeitweise, wie J. P. A. Schulz, C. E. F. Weyse, Fr. Kuhlau, Fr. L. A. Kunzen u. a. Diesen schliesst sich die Anzeige der neuen Verlagsartikel an. Zu erwähnen ist noch, dass von Grétry's Werken der 3. Band mit dem Ballet: „Céphale et Procis“ im Druck ist, von der Palestrina'schen Gesamt-Ausgabe Band 16, siebentes Buch der Messen und Band 28, mehrstimmige Madrigale, und von Franz Schuberts Werken sieben Sinfonien nächstens erscheinen.

\* CLXII Katalog des antiquarischen Bücherlagers von Albert Cohn in Berlin, Mohrenstr. 53. 1. Abteilg.: A—Esch. Enthält auch manchen seltenen und interessanten älteren Musikdruck, wie Heinrich Albert's Lust-Wäldlein von 1648, Seb. Bach's Clavier-Ubung u. a.

\* Katalog von A. Bielefeld in Karlsruhe, 1885, Nr. 112. Enthält 1123 Bücher und Musikalien meist der neueren Zeit angehörig.

\* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikkforschung sind eingetreten die Herren Dr. Oscar Chilesotti in Bassano und Musikdirektor C. Stiehl in Lübeck.

\* Hierbei zwei Beilagen: 1) Fortsetzung der Cantaten, Bogen 10. 2) Katalog Joachimsthal, Bogen 9.



# MONATSSCHRIFT

für

## MUSIK - GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XVI. Jahrgang.

1884.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag der Breitkopf und Härtel'schen Buchhandlung in Leipzig.  
Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 12.

### Die Stadtbibliothek in Lübeck.

#### 4.

Cantus | Madrigali a cin | que voci il primo libro. | Composti per lo Excellentissimo Musico Miffier **Jacomo** | Fogliano Organista dignissimo de la Citta di Modena | nouamente Stampati & posti in luce. | M.D.XLVII.

(Drucker und Druckort nicht angegeben, da aber sämtliche übrigen in dem Sammelbände enthaltene Werke bei Gardane gedruckt sind und Druck und Papier mit den übrigen vollkommen übereinstimmen, auch die Initialen (Holzschnitt) die Gleichen sind, so ist wohl mit Bestimmtheit anzunehmen, dass das Werk bei Gardane gedruckt ist, um so mehr als auch die umstehend beschriebenen Druckerzeichen diesem Drucker eigentümlich sind. Ich bemerke noch, dass der reiche Einband des Sammelwerkes (braunes, gepresstes Leder) in Venedig selbst hergestellt sein wird, da auf den Einbanddecken sich gleichfalls das Druckerzeichen (vergoldet) findet. Die hübsch ornamentierten Decken tragen in den 4 Ecken den Reichsadler mit der Krone, demnach nicht das Lübeckische Wappen. Die Reste grün sammtner Bänder, wie die stark vergoldeten und verzierten Ränder haben sicher seiner Zeit die Kostbarkeit des Einbandes vermehrt. Uebrigens ist der Sammelband vollständig in 6 Stimmbüchern vorhanden und ganz ausserordentlich gut erhalten.

Vielleicht ist die Kombination nicht zu gewagt, wenn derselbe aus dem Besitz des Bürgermeisters v. Höveln an die Stadtbibliothek übergegangen ist. Derselbe v. H. schreibt 1607 in seinem Geheimbuche: „Mine Sangbücher, Mutaten und Madrigalien, so ich theils selber tho Venedig habe gekofft, theils in disien Landen gedruckt und geschrieben etc.)

5 Stb. in kl. quer 4°. 1 Blatt Titel. 29 Seiten Noten. Schlussseite:

*Tavola.*

Amor e so che sai.	13. Mostra da l'oriente (von H.	
Amor e questo il fronte.	22. Scaffen, scilic. Heinrich	
Amor son questi i labri (Sec.	Scaffen.)	14.
pars ad 22.)	23. Madonna sommi acorto.	15.
Amor e uer che questa.	Morte dhe uieni hormai.	20.
(Tert. pars ad 22.)	24. Non harano mai fin.	4.
Chi uol cantar di donna.	7. O inuidia nemicha.	18.
Dolor crudel.	3. Ogni riuo ogni alto monte.	
Diua signora mia.	10. (Tertia pars ad 25.)	26.
Dunque donna la mia fede.	Pomi in cielo pomi in terra.	
(Quarta pars ad 25.)	27. (Sec. pars ad 25.)	25.
Fugite pur fugite.	17. Perche non poss'io dir.	
Gran miracol d'amor.	6 (Quinta pars ad 25)	23.
Madonna i ui uo dire.	5. Quand' amor quei begliocchi.	2.
Miser chi in amar donna.	8. Si come all'hora alPhora.	15.
Madonna hor cho da fare.	9. Si come chiar stuede.	19.
Madonna sel morire.	11. Tanto e l'empio dolor.	21.
Madonna la pietate	12. Tanquam aurum.	25.
	Vergene santa.	1.

5.

**L'Hoste da Reggio:** Primo libro de Madrigali | a quatro uoci di l'Hoste da reggio Nouamente da lui composti | Et posti in luce. |

(In der Mitte das Gardanesche  
Wappenbild, ein aufrechtstehender  
Cantus. Löwe u. ein aufrechtstehender Bär Cantus.  
mit der Umschrift: Concordes  
virtute et naturae miraculis.)

In Venetia Apresso di | Antonio Gardane. | M.D.XLVII.. |

4 Stb. in kl. quer 4°, je 37 Seiten.

Die Vorrede auf Seite 2 lautet:

Al. Re. <sup>mo</sup> Et Ill. <sup>mo</sup> S. or El S. or Car. <sup>lo</sup> di Mantua Benefattore  
Et Patrone Singularisimo.

Puoteuo ben ragioneuolmente Reuerendisfimo & Illustrisfimo signor inuiar questi acerbi & poco maturi frutti del mio incolto

giardino altroue che a V. S. Reuerendisfima la quale con le singular qualitati del reale & diuino animo suo fa sentir al mondo à guisa d'un concerto musicale l'harmonia dele celeste uirtu sue, ma la gran seruitu che, bonta sua, le tengo, ha puotuto piu in me, che non puo il cognoscermi indegno di dedicar'a cosi onorato & diuino signor tai frutti quali anchor che per la lor basseza non meritano essergli presentati, non dimeno, quali si siano, assicurato dala grandeza & moltitudine infinita de le sue cortesie ardisco offerirglieli accio che uedendosi scritto l'illustrisfimo nome di quella su la lor fronte, possa col mezo di lei conciliarmi la gratia de boni & uirtuosi, & fuggir il rabioso morso de catiui inuidiosi, adunque V. S. R. con quel chiaro splendore dela gloria sua, con la quale ogni fosco alluma et fa chiaro, priego Illustri & rafferreni queste mie poche fatiche, & le riceui con quel' animo benigno, del quale la seruitu mia fatta sicura, si promette, & a lei con quel humile riuerenza che à cosi gran Cardinale si deue me inchino basando le Illustrisfime mane. Deuotisfimo seruitore l'Hoste da Reggio.

*Tavola. Delli Madrigali, Numero 40.*

Alma beata e bella	(Pag.) 10.	Madonn' anchor son uiuo.	9.
Amante piu non creda.	12.	Madonna per uoi ardo.	17.
Amorose mamelle.	20.	Non sara mai.	15.
Amor tant'e il martir.	32.	O beata colei.	2.
Chi uiue senza mai.	24.	Occhi leggiadri.	5.
Cura che di timor.	30.	Occhi miei gia felici.	8.
Dhe qual proua maggior.	3.	Poi che mia ferma stella.	
Doppoi ch'io uiddi.	6.	5 voci.	25.
Donna se per mirar.	7.	Perche quel che mi trafse.	28.
Dal di che nacque amore.	16.	Per gran uento che spire.	31.
Ditemi o uita mia.	18.	Poi che tu sei. (quarta p.	
Dolc'ire dolci sdegni.	27.	ad 34.)	37.
Gente a cui nulla fede.	10.	Quanti son poi.	24.
Hai che di ben amar.	13.	Questa donna gentil (secunda	
Il dolor del partire.	1.	p. ad 34.)	35.
Io son in fin qui stato.	19.	Sa quest' altier ch'io l'amo.	8.
In giustisfim' amor.	21.	Se 'l dolce sguardo di costei.	12.
Io non sapei (secunda pars		Se pensando signora.	14.
ad 32.)	33.	S'altri d'amor sospira.	23.
Io uo cangiar.	34.	Semplice pastorello.	26.
Lafso che desiando us	4.	Se le niue fauille (a uoce	
Lafso che pens' alcun.		pari.)	29.
(tertia pars ad 34.)	36.	Vatene moschinella.	22.

## 6.

Cantiones poenitenciales. | Christliche neue Teutsche Gesänge  
der schönen herrlichen Geistlichen | vnd tröstlichen sieben Bus-  
psalmen | wie man sie nennet | des heiligen vnd Königlichen Pro-  
pheten Davids | mit Fünff stimmen gantz lustig zu singen | vnd  
auff allerley Instrumenten zu gebrauchen | auff Mutetische art  
gantz fleißig zusammen gesatzet, vbersehen vnd verfertiget | durch |  
**Jacobum Syring** | Rottenburgensem. | (Auf dem Tenorstimmbuch:  
Vlßen. Michel Kröner 1582) | Cantate Domino canticum novum,  
laus eius in ecclesia | Sanctorum. Psal. 149. |

Nur Altus und Tenor in kl. quer 4<sup>o</sup> vorhanden. 21 Seiten Vor-  
reden, Deticationen und Register, 43 Seiten Musik.

Register dieser Bußpsalmen mit 5 Stimmen.

1. Ach Herr straff mich nicht. Psal. 6 c. 2. pars.
2. Selig ist der, dem die vbertretung. Psal. 32. c. 2.—4. pars.
3. Herr straff mich nicht in deinem zorn. Psal. 38. c. 2.—5. pars.
4. Gott sey mir gnedig. Psalm. 51. c. 2.—4. pars.
5. Herr höre mein Gebet. Psalm. 102. c. 2.—4. pars.
6. Aus der tieffen schrey ich zu dir. Psal. 130. c. 2. pars.
7. Herr erhöere mein Gebet. Psal. 143. c. 2.—4. pars.
8. Ehr sei dem Vater im höchsten Thron.

Angebunden: Te deum laudamus. | Der herrliche vnd schöne  
Lobgesang | das Te Deum laudamus Teutsch | gantz vnd alle Vers  
besonder | mit oder ohne Orgel | oder sonsten auff ein oder zwey  
Chor | nach gefallen | mit fünff Stimmen | gantz lustig zu singen  
| aufs fleißigste zusammen gesetzt vnd verfertiget | durch | **Jaco-  
bum Syring** Musicum & ducalis Judicii Zellae Procuratorem. |  
Bez. des Stb. | In te Domine speravi, non confundar in aeternum.  
| Gedruckt zu Vlßen bey Michel Kröner | im Jar 1583. |

Altus und Tenor in kl. quer 4<sup>o</sup>. 7 Blatt. Titel und Vorrede.

13 Seiten Noten.

## 7.

Tenor. | Missae Quatuor Vocibus | Juxta Formam | Sacri Con-  
cilli | Tridentini Compositae. | **Pascale Tristabucchia** | ab Aquila  
authore. |

Missa Prima. Quinti Toni.

Missa Secunda. Primi Toni.

Missa Tertia. Sesti Toni

Missa quarta paribus vocibus. Secundi Toni.

**Missa Quinta de Feria paribus vocibus secundum cantum commune.**  
Tertii Toni.

**Missa Sexta Mort. paribus vocibus it idem secundum cantum commune diuersorum tonorum.**

Nunc primum in lucem aedita. || Venetiis, apud Haeredem Hieronymi Scoti, 1591.

Nur Tenorstimme in 4<sup>o</sup> vorhanden. 2 Vorbll. und 42 S. Musik.

Dedication an D. Donato de Antona Tarentino. Gez. vom Komponisten: Venet. Octobris. 1591.

### Discours des Herrn Quanz über das Clavieraccompagnement (1763).

(Schluss.)

Es kommen zwar im Accompagnement öfters noch andere lange Noten vor, so eigentlich keinen besonderen Ausdruck erfordern, sondern nur die Melodie begleiten oder in Ruhe setzen. Von diesen ist hier die Rede nicht. Es kommt hier vielmehr auf diejenigen Noten an, welche eine geschwinde und heftige Bewegung, sowohl durch Consonanzen als Dissonanzen unterbrechen, doch aber in der Folge gleich wieder durch andere geschwindere Noten abgewechselt werden. Ferner gehören hierher die Noten, vermittelt welcher der Bass die Cadenz der Hauptstimme unterbricht, um einen sogenannten Betrug (inganno) zu begehen, weiter die Noten so zur Hauptcadenz vorbereiten, ferner diejenigen Noten, welche durch ein Kreuz oder Quadrat erhöht oder durch ein b erniedriget werden . . . Es ist schon von langen Zeiten her die Regel gewesen, dass man beim Spielen des Generalbasses die Hände nicht allzuweit von einander entfernen und folglich mit der rechten nicht allzuhoch spielen solle. Denn es thut eine viel bessere Wirkung, wenn die begleitenden Stimmen auf dem Flügel unter der Hauptstimme, als wenn solche mit der Oberstimme oder wohl gar über derselben genommen werden. Wenn die Alten das Accompagnement um eine Octave höher haben wollten, so setzten sie anstatt der Terz, Quart, Quint etc. die Decime, Undecime oder Duodecime über den Bass. Aus oben gesagten Ursachen darf man einen Violoncellisten, wenn er Solo spielt, nicht so wie einen Violinisten begleiten . . . Wenn der Bass in langsamen Stücken etliche Noten auf einerlei Tone zu wiederholen hat, welche mit  $\begin{smallmatrix} 5 & 6 & 7 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 5 & 4 & 3 \end{smallmatrix}$  u. dergl. beziffert sind, da dann vermutlich die Hauptstimme die obersten Ziffern in ihrem Gesange hat. so klingt es sehr gut, wenn der Accompagnist die

obersten Ziffern in der Tiefe spielet und folglich die Terzen, so beide Stimmen gegen einander machen, in Sexten verwandelt . . Auch kann er die obersten Ziffern ganz weglassen und nur die unteren spielen, damit er in keiner Weise die Oberstimme durch sein Accompagnement bedecke oder belästige.

Mit der rechten Hand muss der Accompagnist im Adagio weder harpeggiren noch melodiös spielen, es wäre denn, dass der Solospieler haltende Noten oder Pausen hätte. Die accompagnirenden Stimmen darf er nicht vor dem Basse hervorrangen lassen. In einem Adagio im geraden Takt, kann er zu einem jeden Achtheile mit der rechten Hand anschlagen. In einem Arioso aber, wenn der Bass eine geschwindere Bewegung zu machen hat, sie bestehe aus Achtheilen, Sechzehnteilen oder Triolen von beiderlei Art Noten, klingt es nicht so gut, wenn er zu einer jeden Note mit der rechten Hand anschlägt, als wenn er bei gleichen Noten *e i n e* und bei Triolen *z w e i* vorbei gehen lässt, wenn anders über den durchgehenden Noten keine eignen Ziffern stehen.

Wenn die Hauptstimme in einem Adagio durch ein paar geschwinde punktirte Noten etwas besonderes auszudrücken und der Bass solches mit eben dergleichen Noten nachzumachen hat, so muss der Accompagnist dieselben, es mögen Consonanzen oder Dissonanzen sein, ganz vollstimmig und erhaben anschlagen. Hat aber die Hauptstimme einen traurigen oder schmeichelnden Gesang, so muss der Accompagnist im Anschlage sich mäßigen, die Stimmen vermindern und also bei allen Fällen sich der Hauptstimme bequemen und mit derselben alle Leidenschaften eben so gut als wenn er selbst Solo spielte zu Herzen nehmen.

Nachahmungen, so aus laufenden oder melodiösen Gängen bestehen, thun eine bessere Wirkung, wenn sie mit der rechten Hand in der höheren Oktave mitgespielt werden, als wenn man sie vollstimmig accompagnirt. Auf gleiche Weise kann man auch mit dem Unisono verfahren. Wenn etliche ganze Takte auf einem Tone gebunden sind, kann ein jeder (bei der Kürze des Klavier-tones) besonders angeschlagen werden . . . (Unter vielem uns nicht mehr interessirenden Bemerkungen sagte er aber auch, dass sich das Pianoforte ganz besonders zum Accompagnement eigne, da man jederzeit den Ton nach Belieben stark oder schwach nehmen könne, während man auf dem Clavieimbal oder Flügel

mit nur einem Klaviere im Forte zu allerhand Hilfsmitteln, als Verdoppeln oder Arpeggiren greifen müsse. Auf einem Clavichord dagegen kann man eigentlich nur piano spielen.)

Ein Accompagnist ist zu tadeln, wenn er mit der rechten Hand zu viel Bewegung macht, oder wenn er am unrechten Orte melodios spielt oder harpeggiert, oder sonst Sachen macht, die der Hauptstimme entgegen sind, oder wenn er das Piano und Forte mit dem Solospieler nicht zu gleicher Zeit ausdrückt, sondern alles ohne Affect und in einerlei Stärke spielt.

Beim Allegro hat sich der Accompagnist hauptsächlich davor zu hüten, dass er den Solisten nicht durch Vollstimmigkeit belästige, dass er die durchgehenden Noten nicht mit vielen Stimmen belade und nur spiele was vorgeschrieben ist. . . .

## Rechnungslegung

über die

### Monatshefte für Musikgeschichte

für das Jahr 1883.

Einnahme . . . . .	1081,32 Mk.
Ausgabe . . . . .	935,20 Mk.

#### Specialisirung:

<b>a. Einnahme.</b>	Mitgliederbeiträge und Abonnements . .	748,— Mk.
	Durch die Trautwein'sche Musikhandlung und den Verkauf älterer Jahrgänge . .	231,10 „
	Ueberschuss aus 1882 . . . . .	102,22 „
	Summa .	1081,32 Mk.
<b>b. Ausgabe.</b>	Buchdruck . . . . .	450,69 Mk.
	Notendruck . . . . .	178,10 „
	Papier . . . . .	80,— „
	Buchbinder, Feuerversicherung, Rechnungs- Formulare . . . . .	19,27 „
	Expedition, Briefe, Utensilien, Verwaltungs- unkosten . . . . .	207,14 „
	Summa .	935,20 Mk.
<b>c. Ueberschuss 146,12 Mk.</b>		

Berlin und Templin, im November 1884.

**Franz Commer,**  
Vorsitzender.

**Rob. Eitner,**  
Sekretär,  
Templin (Uckermark.)

## Mittheilungen.

\* Herr Prof. Heinrich Beller mann in Berlin theilt im musikalischen Centralblatt von Rob. Seitz in Leipzig im 4. Jahrgange Nr. 6 und 7 einen sehr interessanten Fund mit, der sich, wie so oft, in einem literarischen Werke befindet, in dem man schwerlich Belehrung über mittelalterliche Musik erwartet. Nämlich im Ysengrimus, neu herausgegeben und erklärt von Ernst Voigt. Halle, Waisenhaus 1884. Das Gedicht wurde im Jahre 1148 vollendet und handelt von den räuberischen Thaten des Alles zerreisenden und verschlingenden Isegrimmes. Im Verlauf des Gedichtes tadelt Isegrimm den Gesang der alten Sau, der Nonne Salaura, und diese Stelle giebt uns Aufklärung, dass das sogenannte **Hucbald'sche Organum**, der Gesang in Quinten und Oktaven, in der That lange Zeit hindurch gepflegt und was man stets noch bezweifelt hat, als Kunstgesang bestanden hat. Herr Beller mann giebt den Urtext, eine deutsche Uebersetzung und schliesst daran seine Erläuterung und Nachweise an.

\* Ueber den auf Seite 112 der Monatshefte erwähnten Giov. Jac. de Neufville, siehe Gerber's Neues Tonkünstler-Lexicon unter **Deneufville**.

\* Albert Cohn in Berlin: CLXII. Katalog 2. Abth. 1884. Enthält sehr seltene Bücher aus allen Fächern, darunter die Musik betreffend: Primo (— duodecimo) *Fiore di Villanelle, et arie Napolitane*. Ven. 1605 Dom. Imberti. — *Gesangbuch der Brüder in Behemen*. 1596 Nrnbg. Dieterich. — *Godeau*, Ant. Pseaumes. Paris, le Petit 1676. — *Gratiani*, Bonif. 3. lib. Mot. 1 voce, op. 8. Partit. Roma, A. Belmonte 1668. — *J. C. Horn*: Geistliche Harmonien. Dresden 1680. — *Journal hebdomadaire d'airs*. Paris, Chevardiere 1764—65. — *Alte cathol. geistl. Kirchengesäng*. Cölln, A. Quentel 1617. — *Funckel-nagel-neues altväterisches Lied*. S. l. e. a. (1729). — *Mazzocchi*, Dom. Musiche morali. Roma 1640 (Titel incompl.) — Eine Anzahl alter Missale mit Musik, 1498, 1503 u. a. — *Musical*. Neu-erbaute Schafferey. Königsbg., P. Händel 1641 und anderes.

\* Herr Dr. E. Bohn in Breslau (Sandkirche 2) veranstaltet auch in diesem Winter eine Reihe historische Concerte und ist er gern bereit, denen sich hierfür interessirenden Mitgliedern die Programme gratis zuzusenden.

\* Mit diesem Hefte schliesst der 16. Jahrgang der Monatshefte und sind die buchhändlerisch bezogenen Exemplare von neuem zu bestellen, während die Mitglieder sie ohne Bestellung weiter erhalten, sobald keine Abmeldung geschieht. Die Subscription auf die Publikation, 3. Teil der Oper, 1. Hälfte, Lully's *Armide* enthaltend, beträgt für 1885 neun Mark und sind beide Zahlungen im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft zu entrichten. Neu eintretende Subscribenten haben anfänglich 15 Mark zu zahlen.

Templin (U. M.)

Rob. Eitner.

\* Hierbei drei Beilagen: 1) Titel und Register zum 16. Jahrgang. 2) Titelblatt zur Musikbeilage: Cantaten 3) Fortsetzung der Cantaten, Bogen 11. Die Cantaten und der Katalog Joachimsthal finden im nächsten Jahrgange ihre Fortsetzung.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).

Druck von Hellmuth Seeger in Templin.



# Namen- und Sach-Register.

- Accompagnement im 18. Jahrh. 120  
 Aes, Sarolto † 100  
 Alaw, Owain, siehe Owen † 111  
 Albergoni, siehe Baillou † 100  
 Albert, H.  
     „ Biographie 95  
     „ Arien und Kürbishütte, neuer Textabdruck und 15 Lieder mit Musik 95  
     „ Ist es unsrer Saiten Werk, Cantate, Musikbeilage 1  
 Albites, Marietta Gazzaniga † 100  
 Allchin, William Thomas Howell † 100  
 Arbuckle, Matthew † 100  
 Arcadet (Arcadelt) Jaques, Chansons 1586. 44.  
 Baczinski, R. L. Historya Muzyki 96  
 Bärmann † 100  
 Bäumker, Wilh. Das katholische deutsche Kirchenlied. 2. Bd. Anzeige 15  
     „ Zur Geschichte der Volksliedermelod. 29. 92  
 Bartholomei, Il Conte, Motetta 1547. 115  
 Baillou-Albergoni, Regina de † 100  
 Balegno, Francesco † 100  
 Barba, A. † 100  
 Batifort, Octave † 100  
 Baucardé, Carlo † 100  
 Becker, Georg, die Komponisten der Psalmen v. Cl. Marot u. de Beze 19  
     „ François Gindron 37.  
     „ De l'instrumentation du 15. au 17. siècle 96  
 Bellermaun, Prof. H. über das Hucbald'sche Organum 130  
 Berge, William † 100  
 Berleur, Jules † 100  
 Bernard, Daniel † 100  
 Berndt, F. W. † 100  
 Berndt, Karl † 100  
 Bernhard, Jul. Emil † 100  
 Bernicat, Firmin † 100  
 Bertola, Giov. Antonio, Biogr. 33  
 Bertoli, Giov. Antonio, Biogr. 33  
 Bibliothek in Lübeck 113. 123  
     „ des Conservat. zu Paris 53  
 Boeck der gheestelike Sanghen 1631. 92  
 Böhme, Ferdinand † 100  
 Boieldieu, A. L. V. † 100  
 Bonnet, F. J. R. † 100  
 Boom, Herm. M. van † 100  
 Botmann, Frl. Herm. † 100  
 Bourgeois, Loys, Biogr. 19  
 Brachthuijzer, Joh. Dav. † 100  
 Branca-Cambiasi, Cirilla † 101  
 Brava, Max † 101  
 Breunung, Ferd. † 100  
 Bronchini, siehe Litta † 110  
 Brumel, Ant. Biogr. und Schriftstücke 11  
 Brumel, Giacomo 1543. 13  
 Bywater, siehe Fuchs † 102  
 Cafiero, Germano † 101  
 Cambiasi, siehe Branca † 101  
 Canal, Pietro † 101  
 Candia, Marquis Gius. de, siehe Mario † 110  
 Cantaten des 17. und 18. Jahrh. mit 1 Bd. Musikbeilagen 40. 45  
 Capotorti, Luigi † 101  
 Carini, Cesare † 101  
 Caroso, Fabr., Danse del sec. 16. 107  
 Casati, Geronimo, Biogr. 35  
 Catalani, Eugenio † 101  
 Cazeaux † 101  
 Chabanais, siehe Colbert † 101.  
 Chanot, George † 101  
 Chancy, Le sieur de, Biogr. 35  
 Chansons populaires 26  
 Chilesotti's, Dr. Oscar, musikhistor. Thätigkeit 107  
 Clark, Scotson † 101  
 Clerget, siehe Darboville † 101  
 Colbert-Chabanais, Marquis † 101  
 Colombano, Franc., Biogr. 35  
 Commer, Frz., 25. Bd. der Musica sacra 36  
 Corfe, Charl. William † 101  
 Costa oder Coste, Napoléon † 101  
 Costé, Jules † 101  
 Cressonnois, Jules Alfred † 101  
 Crivelli, Giov. Batt., Biogr. 35  
 Crowdy, John † 101  
 Crüger, Johann, Biogr. 33  
 Dänische Musik, neue Ausgaben 122  
 Dana, Henshaw † 101  
 Darboville, George † 101

- Darcier, siehe Lemaire † 110  
 Davantes, Pierre, Biogr. 19  
 Demol, François Marie † 101  
 Deneufville, siehe Neufville 112. 130  
 Deutz, siehe Magnus † 110  
 Devigne, Achille † 101  
 Dood, Mme N., geb. Balfe † 101  
 Doppler, Alb. Frz. † 101  
 Dubouchet † 101  
 Dufay, Guillaume, Biogr. 21  
 Duiffoprugcar, Gaspard, Biogr. 14  
 Dunne, John † 102  
 Durand † 102  
 Eichborn, H.: Neue Strömung in der  
 Tonkunst 1  
 Eitner, Rob.: Cantaten aus dem Ende  
 des 17. und Anfange des 18.  
 Jahrh. 40. 45  
 Elsner, siehe Litta † 110  
 Erk, Ludwig † 102  
 Ernst, Herzog, Spezial-Bericht 1642.  
 Neuer Abdruck 96  
 Fabre, Paul † 102  
 Fahrbach, Joseph † 102  
 Ferrari, Geronimo, Biogr. 35  
 Filago, siehe Casati 35  
 Fiore di Villanelle 1605. 130  
 Fischer, Dr. L. H.: Johann Stobaeus 89  
 „ Heinr. Albert 95  
 Flachat, Lambert † 102  
 Flotow, Friedrich von † 102  
 Fogliano, Jacomo: Madrig. 5 v. 1  
 lib. 1547. 123  
 Fontaine, L. H. St. Mortier de † 102  
 Fontana, Giov. Batt., Biogr. 34  
 Forberg, Friedrich † 102  
 Fouque, Octave † 102  
 Frattini, Egidio † 102  
 Freuet euch alle Christenheit 88  
 Fuchs-Bywater † 102  
 Funckel-nagel-n. altvät. Lied 1729. 130  
 Gallo, Antonio † 102  
 Gayreck 47  
 Gesius, Barth., Biogr. 105  
 Gil, Don Juan † 102  
 Gindron, François, Biogr. 37  
 Glinka, Dimitri de † 102  
 Gnone, Francesco † 102  
 Godeau, Ant. Pseaumes 1676 130  
 Göss, Barth., siehe Gesius  
 Gollmick, Adolf † 102  
 Goodwin, John Lawr. † 102  
 Gott sey gelobet u. gebened. 88  
 Goudimel's Geburtsort 44  
 Gratiani, Bonif. Mot. 1 voc. 1668. 130  
 Grädener, Karl G. P. † 102  
 Graun, K. H. 43. 45. 46  
 Gretry's Gesamtausgabe 122  
 Grützmacher † 102  
 Guicciardi, Giov. † 102  
 Guidi, G. G. † 102  
 Gungl, Johann † 102  
 Haes, Charles † 103  
 Hale, Joseph P. † 102  
 Halévy, Léon † 103  
 Harcourt, James † 103  
 Harnisch, O. S. Ich stand an 88  
 Hasse, Adolf, Feier in Dresden 44.  
 „ als Komponist 47  
 Hauck, Karl † 103  
 Heinevetter, Pierre 103  
 Heinichen 47  
 Hennen, Matthieu † 103  
 Herrenburger, siehe Tuczek † 119  
 Heugel, Jacq. Leop. † 103  
 Hirsch, Aug. Herm. † 103  
 Hirschfeld, Dr. Rob.: Johann de  
 Muris 97  
 Historische Konzerte in Breslau 52  
 Hoefler, Fanny † 103  
 Hölzel, Gustav † 103  
 Hüvel, von, Bürgermeister 1607. 121  
 Hoffmann 47  
 Homberger, Paul, Biogr. 33  
 Hopkins, R. W. † 103  
 Horn, J. C., geistl. Harmon. 1680. 130  
 Horton, Joseph † 103  
 Hoste, Spirito l', siehe L'hoste. Madr.  
 1547. 124  
 Hoven, J., siehe Püttlingen † 117  
 Hucbald's Organum im 12. Jahrh.  
 im praktisch. Gebrauch 130  
 Hummel, geb. Roeckel † 103  
 Isamat, Emilioj † 109  
 Israel und Müller: Herzog Ernst's  
 des Frommen Special-Bericht 1642.  
 Neuer Abdruck 96  
 Italienischer Stil im 18. Jahrh. 45. 49  
 Jaches, siehe Brumel 13  
 Karcher, Adolphe † 109  
 Karges 1770. 106  
 Katholische Kirchengsg. 1617. 130  
 Keiser, Reinh. 41  
 „ über die Cantate 50

- Keiser, Reinh. Bei kühler Abend-  
dämmerung, Cantate, Musikblg.  
29—77  
„ Recitativ m. Begltg. Musikblg. 77  
„ Deine Grossmut, Aria, Musblg. 80  
„ Lieben, leiden, Aria, Musblg. 84  
Keleni, Lucy † 109  
Keller, Heinr. † 109  
Ketten, Henri † 109  
Kirchengesang in Württemberg 17  
Kirchenlied, das kathol. deutsche 15  
Kittel, Caspar, Biogr. 34. [120  
Klavieraccompagnement im 18. Jahrh.  
Kleine, Lucy, siehe Keleni † 109  
Klemm, Johann, Biogr. 34  
Köstlin, Dr. H. A., Geschichte der  
Musik, Anz. 24  
Krakamp, Emmanuel † 109  
Krall, Joh. B. † 109  
Krüger 1766. 106  
Krüger, Wilhelm † 109  
Kühnel, Mich. 1666. 106  
„ Sam. 106. [104  
Kulke, Ed. Umbildung der Melodie  
Kuntze, Karl † 109  
Kuntzen 47  
Leavy, Arthur James † 109  
Ledesma, Nicolas † 109  
Leenders, Philipp † 109  
Lefranc, Charles † 109  
Legrenzi, Giov. 49  
Lehmann, Frau Marie † 109  
Lemaire, Joseph † 109  
Lenz, Wilhelm † 110  
Leonhard, Jul. Emil † 110  
Levi, Samuele † 110  
Levi in Stuttgart † 110  
Lewy, Richard † 110 [1547. 124  
L'hoste da Reggio: 1. lib. Madr. 4 v.  
Litta, Marie † 110  
Lonati † 110  
Lorenz, Dr. Franz † 110  
Lotti, Ant. 49 [1547. 113  
Lucario, Giov. Jacopo, Concentuum  
Lübecker Stadtbibliothek 113. 123  
Lüders, Charles † 110 [Part. 130  
Lully 51. Seine Armide in neuer Ausg.  
Lutgen, Henry † 110  
Mackey, Frau † 110  
Magnus Deutz † 110  
Maino, Giuseppe del † 110  
Mareurelli, Giov. Franc. 85  
Marini, Biagio, Biogr. 35  
Marini, Pietro † 110  
Mario † 110  
Marras, Giacinto † 110  
Massart, Victor † 110  
Masseangeli's Autographen Samlg. 17  
Masset, Gustav † 110  
Massey, Richard † 110  
Matelart, Joan., Intavolat. de leuto  
1569. 108.  
Mathieu, Emile † 110  
Mathieu, Julien † 110  
Matzka, George † 111 [130  
Mazzocchi, Dom. Mus. morale 1640.  
Maybaum, Fritz † 111  
Mayer, Emilie † 111  
Meglio Vincenzo de † 111  
Mertel, Elias, Biogr. 34  
Metru, Nicolas, Biogr. 35  
Meuret, Auguste † 111  
Meyer, Leopold von † 111  
Meyne, Guillaume Frédéric † 111  
Mililotti, Giuseppe † 111  
Minguzzi, Quinto † 111  
Mocker, Antoine † 111  
Modondone, siehe Ferrari 35  
Moley † 111  
Momas † 111  
Morère † 111  
Mouvel, Mme. Boutet de † 111  
Müller, Bernhard † 111  
Müller, Edouard Louis † 111  
Müller, Johannes † 111  
Muris, Joh. de, seine Werke und  
seine Bedeutung 97 [130  
Musical. neuerbaute Schöfferey 1641.  
Natif, Henri † 111 [115  
Neander, Valentin, Sac. cant. 1584.  
Negri, Ces., Danse del sec. 16. 107  
Neufville, Giov. Jac.: Sex Melea s.  
Ariae c. Variat. organ. pneumat.  
1708. 112. 130.  
Neugriechische Tongeschlechter 55  
Nordet, Fr. Blanche † 111  
Occorsio, Gaetano † 111  
Organum von Hucbald 130  
Orridge † 111  
Owen, John † 111  
Pagans, Lorenzo † 111  
Palestrina's Gesamtausgabe 122 [29  
Paradys der gheestel. Sangen 1638.  
Parlow, Wilh. oder Albert † 111

- Parma, Raffaele † 111  
 Payne, John Howard † 111  
 Pepin, Jean Gaspar † 112  
 Piatti, Enrico † 112  
 Picchi, Giov. Balli 1621. 107. 108  
 Pögner-Hybl, Constanze † 112  
 Pohl, C. F. Denkschrift zum Singverein in Wien 28  
 Polat-Krasinska, Félicie † 112  
 Pott, August † 117  
 Pougin, Dictionnaire du théâtre 53  
 Püttlingen, Baron † 117 [18  
 Praetorius' Syntagma 2. Bd. Neudr.  
 Priel der gheestel. Melod. 1614. 29  
 Pugno, Stefano † 117 [120  
 Quantz, Discours u. d. Clavieraccomp.  
 Redern, Graf von † 117  
 Reicher-Kindermann † 117  
 Reinecke, J. P. R. † 117  
 Reissiger, Fr. August † 117  
 Rentz 47  
 Richard, François, Biogr. 35  
 Rigaut, Antoinette Eugénie † 117  
 Ritter, A. G. Zur Geschichte des Orgelspiels. Anz. 36  
 Rodas, Agostino † 117  
 Rode, Theodor † 117  
 Redenburg, Jacques † 117  
 Roeckel, siehe Hummel † 103  
 Roedel, Gustav † 117  
 Roeder, C. G. † 117  
 Rohde, Eduard † 117  
 Rohne, Violoncellist † 117  
 Roland, E. Recueil de Chans. Anz. 26  
 Roncelli, Lud., Capricci 1692. 107  
 Rontani, Raf., Le varie mus. 1623. 107. 108  
 Rouvroy, Md. Louise † 118  
 Rubini, Dominique † 118  
 Ruhn, F. † 118  
 Sahm, Carl † 118  
 Santi, Giuseppe Gastaldo † 118  
 Sarria, Enrico † 118  
 Sarti, Raffaele † 118  
 Scaffen gleich Scaffen 124  
 Scala Jacob 1756. 104  
 Scaffen, Heinrich: Mostra da 124  
 Schira, Francesco † 118  
 Schireff, siehe Walcott † 119  
 Schlecht, R.: Die neugriechischen Tongeschlechter 55  
 Schletterer, Dr. M. H. Studien zur Gesch. der franz. Musik 36. 54  
 Schnell, Heinrich † 118 [54  
 Schubert, Frz., Gesamtausg. s. Werk.  
 Schürmann, G. C. 42  
 Sebastiani, Constanze † 118  
 Sebastiani, Joh. 47  
 Secchi, Benedetto † 118  
 Seure, Léopold † 118  
 Sighicelli, Antonio † 118  
 Simiot, André † 118  
 Simonetti, Leonardo, Biogr. 33  
 Singverein in Wien 28  
 Södermann, F. A. † 118  
 Speranza, Maria † 118 [88  
 Staden, Joh. Neue deutsche Lied. 1609.  
 Stasny, Ludwig † 118 [107  
 Stefani, Giov.: Affetti amorosi 1624.  
 Steffani, Agostino 49  
 Steiner, Franz Xaver † 118  
 Stern, Julius † 118  
 Stille, T. H. † 118  
 Stobaeus, Joh., Mitglied des Kgbg. Dichterkreises 89  
 Stoelzel, G. H. 46 [blg. 17  
 „ Die Rose bleibt, Cantate, Musik-Stolzenbergh in Regensburg 47  
 Stricker, August Reinh. 47  
 Strunck, N. A. 47  
 Studien beim Lesen von Handschr. Beilage zu Nr. 1  
 Susini, Bassist † 118  
 Syring, Jacob. Cant. poen. 1582. 126  
 „ Te deum, deutsch 1583. 126  
 Telemann, Cantaten 46  
 Teschner, Gustav Wilhelm † 118  
 Thieme, Lebrecht † 118  
 Tieffenbrucker, siehe Duiffoprugcar 14  
 „ Leonhard, Wendelin u. Magnus 15  
 Tiersot, Edm. Pierre Laz. † 119  
 Tomadini oder Tomandini, Jac. † 119  
 Totenliste des Jahres 1883, 99  
 Trabattonne, Bartolom., Biogr. 35  
 Trautsch, Contrabassist † 119  
 Treviso, Giov. Battista, Biogr. 35  
 Tristabucchia, Pascale. Missae 4 v. 1591. 126.  
 Tual, Valerie Marie Claudine † 119  
 Tuczeck, Leopoldine † 119 [54  
 Valdrighi, L. F. Nomocheiurgografia  
 Valentino, Giovauni, Biogr. 34  
 Venus ghy en u kint, Melodie 1638. Musikblg. 16  
 Vestri, G. † 119  
 Vianesi, Giuseppe † 119

Viardot, Louis † 119  
Violoncell, seine Einführung 36  
Vogler, Abt 47  
Volkmann, Friedr. Robert † 119  
Wadestein, Baron † 119  
Wagenseil, Georg Christoph 47  
Wagner, Richard † 119  
Walcott, Frau † 119  
Walther 1763. 106  
Wedemeyer, P. † 119  
Wegner, Ernestine † 119

Wegweiser, kurzer jedoch gründlich.  
1889. 103  
Wehle, Charles † 119  
Wilderer, Joh. Hugo 46  
Wilhelmus von Nassau, Melodie 1638.  
Musikblg. 16  
Wohlfahrt, Heinrich † 119  
Wolzogen, Karl Aug. Alfr. von † 119  
Zabel, Karl † 119  
Zamboni, Angela † 119  
„ Leopoldo † 119  
Zopff, Hermann † 119

---

